



المشروع القومى للترجمة

## التحليل النفسى والأدب

تأليف، جان بيلمان نويل

ترجمة، حسن المودن





## **التحليل النفسي والأدب**

هذه ترجمة لكتاب

**PSYCHANALYSE  
ET LITTÉRATURE**

**JEAN BELLEMIN - NOEL**

الإشراف الفني والغلاف: محمود القاضي

المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومي للترجمة

## التحليل النفسي والأدب

تأليف، جان بيلمان نويل

ترجمة، حسن المودن



١٩٩٧



## تنبيه

إن التحليل النفسي (اقصد بذلك التيار الفرويدي)، أفضل من علم، هو فن فك سنان حقيقة في كل القطاعات الملمغة في التجربة الإنسانية، كما يعيشها الإنسان؛ أى كما «يحكيها» لآخر أو لنفسه. ولأنه لا يميز ذاتاً عن موضوع المعرفة، فهو ينفى وجود ذات محددة أو ممكنة التحديد، وموضوعات فكر ليست بعد مسكونة، وملتوية بواسطة حيل، ومبادرات، ورغائب جزء من الذات.

إنه يستند إلى نظرية وإلى ممارسة، بلا تقنيات إلزامية، بلا شفرات شفافة، وبلا نماذج مؤكدة، وبلا تصورات أحادية التكافؤ، وبلا معالم ثابتة. إنه بنيلوب P'enelope ناسجاً وفاكاً نسيج لوحته كما نصنع حياتنا.

وبناء عليه، سيكون وهماً الحديث عن التحليل النفسي من خلال تعليقات وحواش «بسيطة» هي المتداولة في هذه السلسلة. فالقارئ لن يجد هنا قط عرضاً منظماً للمفاهيم التي يستند إليها التحليل النفسي، وهو لن يصير أكثر من ناقد يحلل نفسياً منه محلاً متمرساً. وإذا منح لجرى قراءته نظرة شاملة عن الفرضيات، والمناهج، والنتائج المعنوية، وإذا تطلع إلى تعميق اهتمامه، فلن يتعب، لا هو ولا أنا دون فائدة.

(المترجم).





## المقدمة

القراءة من خلال التحليل النفسى:

«إن الشعراء والروائيين هم أعز حلفائنا وينبغى أن نقدر شهادتهم أحسن تقدير، لأنهم يعرفون أشياء بين السماء والأرض لم تتمكن بعد حكمتنا المدرسية من الحلم بها، فهم فى معرفة النفس شيوخنا، نحن الناس العاديين، لأنهم يرتوون من منابع لم يتمكن العلم بعد من بلوغها».

(س. فرويد «هذيان وأحلام» غرابيڤا، جونسون، ١٩٧١م، ص ١٢٧).

لقد عمّر التحليل النفسى الآن أكثر من ثلاثة أرباع القرن: أى أنه أقدم من فيزياء إنشتاين النسبية ببعض السنين، ولنا كامل الحق فى أن نأمل بأن تبدو فرضياتها للجميع غير قابلة للجدال، وألا يوجد بعد من يؤاخذ هذه السيدة العجوز على ارتداء ملابس داخلية مغرية يقصد إغراء فاقدى اليوصلة داخل عجتمع تطهرى.

وسواء قبلناه بحسن نية أو بسوءها، فإن فرويد قد الحق بالكائن الإنسانى ما يسميه فى مقالته «إحدى صعوبات التحليل النفسى» (ضمن مؤلفه «مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى» ١٩١٧م) الجرح الثالث الذى يصيب «حبة لذاته». فإذا كان كوبرنيك قد أرغم الإنسان على الإقرار بأن كوكبه الصغير لم يعد مركزا للعالم، وإذا كان داروين قد أوضح بأنه ليس أكثر حظا من الحيوانات الأخرى، وأنه ليس سوى ذئ أصل رائع، فإن فرويد نفسه قد بين أن «الأنثى ليست سيدة بيتها الخاص» (ص ٤٦).

ذلك لأن قوة دفاع اللذة تتواجد فىنا إلى حد يستحيل معه الإلمام بكامل تجيبتها. كما لا يخلو من أهمية أن نعرف بأن إرانتنا ونكائنا ليسا مطلقين بما أن جزءا

كبيراً من أنشطتنا الذهنية ينقلت من مراقبة الوعي، وإذا كنا منزوعين من مكانتنا السامية في الكون وفي محيطنا الحيوي، فإننا بهذه الصفة أيضاً في إطار هذه النفس التي قلّما كانت مصدراً لمجدنا ومواساتنا: هناك أشياء تفكر بداخلنا وترجّح أفعالنا مع أفكارنا، دون حتى أن نحاط علماً بحدوث بعض الظواهر. ويكون الإنسان يحسّ بأنه أصيب في عرّة نفسه - في فرجسيته - ليست هذه المسألة الأكثر أهمية، ذلك لأنه قد عرف مثل هذه الإصابات. لقد كان من الضروري أن ينتصر على كثير من المقارمات المتمثلة في التقاليد والديانات ليسرع اندمال ذلك الجرح.

لذلك، فإن جهد فرويد في هذه المسألة وأثر اكتشافه هما على جانب كبير من الأهمية، وقد برهنت حركة التحليل النفسي في بداياتها على أن الغوص في خبايا العصابي أسهل من رفض الأحكام المسبقة المتفوقة على التقديرات العلمية والانتطاعات الصالونية، ذلك لأن رقابات الإيديولوجية أكثر فعالية وعناء من الكبت الموجود داخل كل فرد، وضغوطات العائلة والمدرسة والدين والمؤسسات وثقل المجتمع المنظم داخل اقتصاد معين وثقل الفلسفة السائدة، أو ما يُسمّى بالتجربة، أو امتلاك «الحسّ السليم» المعقول والعقلاني، لكنه أبدا عاجز عن التفكير. كل هذا نحن ضحاياه ومستفيدون منه في الوقت نفسه، فنحن عميان لأننا مغمرون، وانتهازيون لأننا معميون. وكل هذا يسكن في دواخلنا في فكرنا ولغتنا.

أما العنصر الثاني من ثنائيتنا فهو الأدب. هذا الذي عن طريقه نعي إنسانيتنا التي تفكر وتتكلّم؛ لأن اللغة التي اكتسبناها من خلال علاقاتنا اليومية مع أبنائنا وأقاربنا لا تصلح إلا للفعل: طلب شيء أو الاستجابة له من أجل العيش. وإجمالاً فشيء فقط كالآداب (وقد كان شفويًا في العصور والحضارات التي لم تعرف الكتابة) يمكن للإنسان أن يسائل نفسه وقدره الكوني واشتغاله الاجتماعي والذهني. إن تصورات «الذنب» ورؤيته للعالم تترسّخ باحتكاكها بالأساطير - أي ما ينبغي قراءته - وبالخرافات الدينية والملاحم المدّسة والمحكيات النموذجية والقصص والمسرح والاعترافات المؤثرة نثراً كانت أو شعراً.

وإذا كان الكلام يأتي من الخارج، بعيداً أو قريباً في الغياب، ويأتي من زمن آخر،

من زمن قديم أو حديث: ولا يأتينا أبداً من هنا والآن حيث يكفى الكلام.

لكنّ الأدب شيء آخر غير هذا الجسد المحنّط قليلاً أو كثيراً بأفكار جاهزة تكونت خارج السياق الراهن الذي يتجاذل فيه كل واحد: فالأدب ليس فقط مجموع خطابات مدوّنة قبلنا أو بعيداً عنا، بل هو أيضاً خطاب متّفرد. وكثيراً ما رأيناه وافتقدناه «مُجدياً ورائعاً»، فجدواه تتجلى في إمتاعنا، وروعته في بقاءه غير صالح للاستعمال قصد الاستمرار في الحياة، فالخطاب الأدبي يعنى خطاباً زائفاً عن الواقع، ومن هنا سحره ومأساته وحظه العجيب.

إن فهم المؤلفات التي تُشكّل جزءاً من الأدب، والتي تتراكم شيئاً فشيئاً لتشكيل ميدان صلب تاركة الغبار يتطاير من ريع اللاجوهري، لينسرب الزمل على منحدر النافخ - وهو ما نسميه الكلام المتداول والكتابات الديداكتيكية - ذلك أن إيجاده الأسباب التي تجعل هذه المؤلفات تتجاوز مؤلفيها وعصرها وداثرتها اللغوية، هي أمور لن يتم تحقيقها في يوم واحد ومثل الاعتراف بالتحليل النفسي وإلى حد ما بفضلها فإن تبيين أصالة ما هو أدبي قد تتطلب عملاً شاقاً. نكتفى بالقول بأنه تحتمّ قبول فكرة لغة أخرى لم تكن تقول فقط، وبالضبط، ولا بكيفية حقيقية ما كان يبدو أنها تقوله. وكما أن النفسى لم يكن نوعاً من الكتلة الموحدة المشتملة على تدرجات وتوزيعات للاختصاصات، فإن كتابة الروائع الأدبية لا يمكن إِمَاجها في نقل رسالة محملة بمعنى واحد واضح، تلك أن الكلمات للتداولية عندما تجمع بطريقة معينة، تكتسب سلطة الإيحاء باللامتوقع وبالمجهول، ومن ثم فإنّ الكتاب هم أناس، عند الكتابة، يتحدثون بدون علمهم أشياء هم لا يعرفونها بدقة. إن القصيدة تعرف أكثر من الشاعر.

وإذا كان المعنى فائضاً في النص، فإنه يوجد في مكان ما نقصان في الوعي. والحدّث الأدبي لا يحيا إلا إذا انطوى في نفسه على جزء من انعدام الوعي أو من اللاوعي نفسه. أما مهمّة النقد في كل الأزمنة فهي الكشف عن هذا النقصان أو هذا الفيض. وبصفة عامة، بما أن الأدب يحتوى في دواخله على شيء من اللاشعور، فإننا سننجذب إلى التقريب بينهما إلى حدّ المزج. إن مجموع الآثار

الادبية تقدم وجهة نظر واقع الإنسان ووسطه، كما تقدمها حول الكيفية التي يدرك بها الإنسان في الوقت نفسه هذا الوسط والروابط التي يقيمها معه. إن هذه المجموعة من الآثار هي سلسلة من الخطابات وهي تصور للعالم صادرة عن عنصر واحد ماسك بالنصوص وبالثقافة في آن. وقياس التحليل النفسي يتقدم بطريقة مماثلة: إنه جهاز مفاهيمي يعيد تشكيل العمق النفسي، ويشيد نماذج لفك الشفرة. وإذا كان جسد النص والتجويف النظري يتنميان إلى أنظمة الواقع المختلفة (المواد الخام في مقابل وسائل التحرر)، فلا ينبغي أن نغض الطرف عن أن رؤية العالم من خلال الآداب الجميلة والتقاط تأثيرات اللاشعور يشتغلان بنفس الطريقة: فهما نوعان من التفسير، وطريقتان للقراءة، لنقل إنهما قراءتان. ذلك لأن الأدب والتحليل النفسي «يقراء» الإنسان في حياته اليومية وداخل قدره التاريخي. وبشكل أكثر عمقا، يتجلى قاسمهما المشترك في كونهما ينفيان كل لغة واصفة من مجاليهما: إذ ليس هناك فرق بين الخطاب الذي يستند إليهما وبين الخطابات التي تكونهما. فنحن نعرف أننا لن نتمكن أبدا من الانفصال عما نقوله، ومع ذلك فإننا نرسم هدفا يرمى إلى التوصل إلى حقائق بالحديث عن الإنسان وهو يتحدث.

إن اكتشاف اللاشعور يسائل مرة أخرى المعرفة التي نملكها عن النفس البشرية، أي تلك المعرفة التي نعيش بها في كل بقية - فما كتب وما زال يكتب وما اقراه مخترق، دون علمي، من طرف طاقات هائلة (ومخرقة): فماذا عن قراءتي اليوم؟ ومن جهة أخرى، يؤثر التحليل النفسي على اللغة باعتبارها موصلة للحقيقة والاستلاب داخل الروابط القائمة بين الأشخاص وفي داخل الشخص نفسه: ماذا يعلمني التحليل النفسي عن موطن هذا التمرين المتميز للغة والذي هو مجموع الأدب، حيث يعبر الواقع السري للفرد عن نفسه أحسن تعبير؟ هذه أسئلة محتملة. في هذه الحالة تصبح غاية البحث على هذا الشكل: القيام بوصف المبادئ، وجرد الوسائل التي قدمها لنا التحليل النفسي لإتجاز أفضل قراءة للأدب.

سيكون علينا، إذن، أن نستكشف، ليس فقط في تنوعها بل في تاريخها، مختلف الترجمات لما يمكن تسميته بنوع من التعميم «المقاربة النفسانية للحقل الأدبي». ذلك

أن كل واحدة من تلك المقاربات قد ترعرعت في لحظة مختلفة ويحفظ متباينة وكثافات متغيرة.

بعد أن تنتهى من تقديم محاولات فرويد حسب ترتيب ظهورها، سنستعرض التفرعات والنتائج التي قدمتها إلى حدود العصر الحالي. وسيكون هدفنا محققاً إذا كان لدى الفضوليين، من هذه السلسلة (\*) التي تؤثر في جمهور واسع، ميل يكاد يكون شاملاً إلى صيغ تدخل المنظور النفساني تجاه المظاهر المتعددة التي من خلالها يكون الأدب حاضراً، حياً، فعلاً بالنسبة إلى فئة من الناس نتمنى أن يزداد اتساعها.

وفي الختام، نستحضر إحدى عبارات فرويد التي لا تخلو من طرافة:

«إن العمل التحليلي محفوف بالهشاشة والمعاناة، بحيث لا يمكن استخدامه كما النظارة التي نلبسها عند القراءة ونخلعها عند الذهاب إلى النوم».

(س فرويد - محاضرات جديدة في التحليل النفسي - ١٩٧١، ص ٢٠١).

لنخرج، إذن، إلى النزهة بحثاً، إن لم يكن عن أفضل نظارة للقراءة، فلا أقل من البحث عن أحسن نظارة من أجل قراءة أفضل.

---

(\*) سلسلة ماذا أعرف؟ Que sais je? « التي نشر بها هذا الكتاب.



## الفصل الأول القراءة مع فرويد

«بعد استكشاف الأحلام، انطلقنا إلى تحليل الإبداعات الشعرية أولاً، ثم الشعراء والفنانين بعد ذلك (....) إنها المشاكل الأكثر سحراً من كل تلك التي تتلامح مع تطبيقات التحليل النفسي».

(س. فرويد - خمسة دروس في التحليل النفسي - ١٩٧١م، ص ١١١ - ١١٢).

بداية هذه طُرفة، قد تكون باطلة أو صحيحة، إلا أنها صائبة. لقد حدث أن ردّ مؤسس التحليل النفسي على أحدهم بعد أن سألَه عن أساتذته بحركة مشيراً إلى رفوف خزائنه حيث تظهر روائع الأدب العالمي.

لقد كان فرويد مولعاً بكل أنواع الأدب: كان قارئاً كبيراً كما كان قارئاً نافذاً، وثقافته هي التي كانت منذ مائة سنة مقررّة في التعليم الثانوي بالنمسا. هي ثقافة كلاسيكية، لكنها أكثر تنوعاً وأكثر عالمية وأكثر عمومية من نظيرتها في فرنسا. وعلى سبيل التمثيل، فالأسماء التي تستحضرها ريشته أغلب الأحيان هي أسماء مؤلفين كانت قد صارت مشهورة حوالى ١٨٧٠م: أرسطوفان، بوكا، سرفانتس، ليدرو، جوته، هيبيل، هين، هيزود، هوفمان، هومير، هوراس، لوتاس، ميلتون، موليير، رابليه، شيلر، شكسبير، سوفوكل، سوفيت، وبالنسبة إلى الكتاب المعاصرين: دوستوفسكي، فلوبيير، أناتول فرانس، إبسن، كيلين، توماس مان، نيتشه (١)، شوينهاور، برنارنشر، مارك توين، أوسكار وايلد، زولا، استيفان زويج. وما يستخلصه من قراءاته هو، أولاً، تلك الصيغ الناجحة التي طبعت ذاكرته التي سمحت له بترصيع نصّه بشواهد، تبعاً لما تقتضيه الكتابة الجيدة في زمنه. إنها بالأخص معرفة بالدوافع التي تسيّر الناس، أولاً عن طريق تشبّع (هذا الراسمال من

الحكمة والتجربة العميقتين الذي نكتسبه كلنا من خلال الاحتكاك بالآثار التمثيلية)، ثم بالدخول بمبادرة منه إلى مدرسة العباقرة الذين سبقوه دون علم منهم إلى طريق الاكتشافات النفسية الكبرى.

لهذا، غالباً ما نراه يكشف اعتقاده الراسخ بأن النصوص التي تُعدّ خالدة قادرة على أن تكون موجّهات، هكذا:

«ويتضح - وعلى كل حال، فهذا ما يعرفه الروائيون والعارفون بالقلب الإنساني منذ القدم - أن انطباعات هذه المرحلة الأولى من الحياة تترك أثراً يتعذر محوها... (إلخ)» (حياتي والتحليل النفسي - فرويد، ١٩٧٠، ص ٤٢).

لقد كان فرويد مبهوراً ببعد نظر هذه العقول الخارقة التي لا تملك وسائل التحليل، متأثراً بنظراتها، أوصافاً ومحكيات، لكنه ليس مبهوراً إلى حد العمى. بالعكس، لقد كان يبحث على الفهم، ومن هنا قوة أبحاثه وجهوده باتجاه تطبيق منهجه العلمي (٢)، الذي ابتكره شيئاً فشيئاً، على اللفز الذي سبق له تقريباً أن أضاعه.

#### ١ - ماذا يعني «تطبيق» التحليل النفسي؟

لا ينبغي أن يؤدي مصطلح التطبيق إلى تفسير معكوس. فهو عادة ما يشير إلى ما يُستعمل في ميدان معين من مبادئ، ووسائل بحث تنتمي إلى حقل معرفة مغاير، تبعاً للحالة المسماة «علماً أساسياً أو علماً ملحقاتاً».

هكذا، نعتمد إلى الرياضيات في كل العلوم الدقيقة، وحتى في بعض العلوم الإنسانية (الإحصائيات مثلاً)، أو أننا نستعمل كيمياء الإشعاعات في علم الآثار وعلم الإحاثات باستخدام الكربون ١٤، من أجل تأريخ حجر منحوت أو خزف قديمة. والحال أنه في هذه الحالة التي نشغل بها، فإن الأمر ليس نمطاً من أنماط الحساب أو جهازاً للقياس ينتمي إلى نظام مختص بالكمية، بل هو نفس شبكة التفسير التي ينبغي أن تصلح لفك سَنَن الظواهر الإنسانية التي تبدو مُتباعدة جداً عن بعضها البعض (وينبغي أولاً أن نثبت أنها ليست حقاً متنافرة). إن أكبر ابتكار في نظرية اللاشعور إثباته أن الفصل بين مختلف أنشطة ومواقف الإنسان قد كان اصطناعياً.



ما إن يتضح وجود اتصال بين الطفل والبالغ، بين «البداية» و«المتحضر»، بين الخارق والمقرف، بين المرضي والمادي، فإننا سنرى الحفرة تُردّم بفعلة واحدة وهي التي كانت تمسك على انفراد كل واحد من الإنتاجات من مثل العرض والحكايات العجائبية ومُحرّكات العشائر البولينية وتنظيم الألعاب وحملاتها عند الصبي الصغير أو الصبية للصغيرة. يوجد أُسُ مشترك - نقصد الميكانيكية المعقدة للفرائز، وأنماط الكتب، وحيل الرغبة الجنسية - بين السلوكيات الشاذة والمقرفة لاختلاف أصناف الأفراد ومراحل العمر وأصناف الجماعات التي نلقاها على وجه البسيطة. إن الحلم واللعبة والطقس والتداعي السري والخرافة والاسطورة والحكاية والمحنة والعنّة والرواية والدعاية وسحر قصيدة ما، كلها لا تشكل موضوعات منفصلة للدراسة إلا بالنسبة إلى الاختصاصيين الذين يعتقدون أنهم يشتغلون على مواد خام متنافرة. فانتلاقاً من لحظة اعتبار هذه الظواهر الإنسانية على أنها، إلى حد ما، من إنجازات نفس اللاشعور (المقصود به هنا ذلك النظام كما هو لا تنظيماً فريداً) سيصير مشروعاً أن يشتغل بها المفسر نفسه. ذلك لأن تطبيق التحليل النفسي على قسم من الموضوعات النفسية الخاصة يعني ملاحظة الطريقة التي تظهر بها الرغبة عبر المواد الخام والسباقات والأعضاء والمؤسسات والمعطيات الثقافية التي يتعدّر تبسيطها لكنها تخضع للقوانين نفسها.

ليس لكلمة للتطبيق هنا معنى يطابق المعاني التي يتلقاها في موضع آخر، والأمر لا يتعلق بعملية استيراد - تصدير مع علم مجاور، ولا بالأحرى بإبعاد التحليل النفسي إلى أي مكان، طوعاً أو كرهاً، فتحليل العمليات اللاشعورية مدعو إلى التدخل في كل مكان يشتغل فيه «الخيال»، يعني الانفعالات وعمل التخيل، وبشكل أوسع عمل التمثيل والمؤثرات الرمزية. ويمكن لهذا التحليل أن يعتبر نفسه فعلاً كلما انقلب الإنسان على نفسه، وكلما تجاوز نشاطه المعرفي ما هو أكسيومي وفيزيائي وتقني من أجل الاهتمام بالمظاهر «المموسة» للوجود والتاريخ والمجتمع والفرد. وينبغي أن نتابع في هذا الشأن: يعمل الرياضي بالأعداد والتوافيق، ويلاحظ الفلكي ما يجري في الالمحدود الكبير، والفيزيائي يلاحظ ما يجري في الالمحدود

الصغير، والمهندس يهتم بالفعالية المثمرة، لكنهم ليسوا، عندما يتخلصون من اختصاصهم، إلا بشرًا، أما فرويد فهو، بنظارته التي لا تفارقه، ينظر إلى الناس وهم يعملون، كما يدرسههم وهم خارج العمل، وهي لا تغرب عن باله عندما يستريح ذهنه أو عندما ينتقل من شيء إلى آخر. إن النظارة لا يخاطر أبدًا بوضعها بما أنه يخصّص وقته لفكّ سَتَنٍ نصّ الأدمى: وإجمالاً، فهو لا يكفّ عن القراءة

## ٢ - درس في القراءة:

وبالأحرى عندما يكون بصدد قراءة كتاب فهو لا يكفّ عن التصرّف محلّاً، إنه يهضغ إلى ما يسمعه من النص المكتوب. إلا أننا سنخطئ، إذا تصورنا قارئاً «ما بين السطور» متاملاً بإيهام ما يمكن أن يوحي به ذلك أو ما يمكن أن يذكره به. لم يكن نبيا ولا صاحب أفكار - نحيل بهذا الخصوص إلى سارة كوفمان في طفولة الفن - بل كان مفسراً، دائم الانتباه إلى الكلمات، إلى الجمل، إلى اللغة. لقد قيل إنه كان يجب الاستشهاد (إلى حد أنه يستشهد كثيراً بصيغه الخاصة). وبعبارة عن أن يكون ذلك من مرضة العصر، فقد كان دليلاً على الأهمية التي يعلقها، لا فقط على «فكر» الملفوظات التي يعرض لها بل وعلى حرفيتها. سنعود إلى الطابع النموذجي لهذا المرقف وإلى أسبابه ونتائجه، أما الآن فلنقل إن هذا الاهتمام بالحرفي قد جنبه السقوط في الميتافيزيقا، والوقوع في تصوف يستحيل إمساكه نظرياً. فـ «يونج» مثلاً، لم يحافظ على هذه الصرامة القيّمة، وكان من الضروري أن نفهمه منذ ما قبل الحرب العالمية الأولى بأنه ينحرف نحو شكل جديد من علم النفس لا يستحق عنوان التحليل النفسي.

فمن ناحية التكوين، كان المعلم القيينى طبيباً مبطلنا بعالم، وكان يمتنع عن أن يشتهر وأن يعتبر نفسه فيلسوفاً: كانت تستوقفه الأفعال أولاً، وبعدها التشييدات في نطاق عرضها للأفعال، ولا لشيء غيرها. إن الانتباه إلى الجزئيات متعايش مع منهج علمي حريص على سماع أقوال المريض الكاملة وتذوق الخطاب الوجيه للكتاب. عندما نعلم إلى الاستكمال من الخارج، تقع في الهوة ونصير شرارحاً وكهنة وعرفاني القرية. ماذا ستشبه مأساة «أوديب - الملك» لو انتهت عند حدّ الكشف عن

مرتكب المحارم وعند عقاب ما للباطل؟ من المهم أن ننتبه، ونحن نقف على خطورة الخطأ الذى ارتكبه - «عن لا وعى» لأن وعى الكهنة ليس أوضع من العَرَض - إلى كونه لم يذهب إلى حد الانتحار أو الحكم على نفسه بالسجن مدى الحياة؛ بواسطة سفوف مسروق من چوكاست فقا عينيهِ لكى يعاقب نفسه «هناك حيث ارتكب إثمًا». وطبعًا، فهو بهذا يخصى نفسه لكن رمزياً، بقلب إشارات الجريمة نفسها بما أن شيئاً ما من الأم - الزوجة هو الذى أصابه فى ذلك الموضع الأكثر حيوية فيه، «بؤيؤ عينيهِ»، والذى عن طريقه بالضبط انتهت مفاتها الأنثوية، أبومت الرغبة يدفع أوديب الثمن الحقيقى لأجل أن يعيش بعد ذلك فى الألم والحداد، بدل إغراق نفسه، كما تمنى لك فى لحظة من اللحظات، فى البحر - حيث كان سيتذوق البركة المضاعفة بالالتحاق بالأم وإدراك الموج..... وفرويد هنا لا يحتل مكان الدكيفة La pythie التى تتنبأ موحى إليها من أبولون Apollon، بل إنه فى مكان مساعدتها (يسميه اللاتينيون مفسراً Interpreter)، الوسيط الذى يتوسط بين كلام الله إليهم وأثن الستشار؛ فهو يأخذ مكانه بين ما يظهره بقعة المؤلف للتراجيديات وما يجوز لنا إدراكه فيه مع إقامة الوزن للبنيات اللاشعورية التى تظهر والدفعات الليبيدية التى تشق طريقها بالرغم من معارضة الرقابة.

ليس قصدنا الآن مناقشة قيمة أى فكّ لسنتها، ليس أكثر من مناقشة مشروعية «إخضاع» أسطورة مقدمة من خلال قصيدة درامية لقراءة تفسيرية من النوع التحليلي بدل إخضاعها لشرح تاويلي anagogique أو لنقل إيديولوجي. ينبغى أن نشدد على القراءة بنظارة فرويد، فهى قراءة داخل الأثر الأدبي، باعتباره نشاط كائن إنسانى، وباعتباره نتيجة هذا النشاط، لما يقوله دون أن يظهر لأنه يجهله، هى قراءة ما يُخفيه من خلال ما يُظهره لأنه يظهره من خلال هذا الخطاب، بدلا من أى خطاب آخر. ولا شيء مجانى، فالكل يدلّ وما يستثير فرويد هو ذائف اللاشعور. إن النص بلا علم منه ولا قصد كتابة مرموزة يمكن وينبغى فكّ سننها - لماذا؟ أولا وطبعًا، من أجل مساعدة المحلّل النفسى على التحكم فى مناهجه فى «الترجمة» (التي ليس لها علاقة كبيرة بعمل المترجم بالمعنى العادى كما سنرى) وعلى تثبيت

مسلماته النظرية بمراجعة قيمتها الكونية؛ وهذا مكسب حقيقى للمعرفة التى يملكها الإنسان عن نفسه. لكن على الأخص، فيما يهمننا، من أجل أن يساعد التحليل النفسى القراءة على إنتاج تام لحقيقة الخطاب الأدبى، على تعيين بعد جديد للقطاع الجمالى، على إسماع كلام آخر بحيث إن الأدب لا يحدتنا فقط عن الآخرين بل وعن الآخر فينا.

إن التفسير يقود إلى نمط من الفائدة متميز كلية. وبما أن الأمر يتعلق هنا بعمل، فإننا نحب أن نقول مع أنفسنا إنه سيحصل على جزء، وأول ما يدخل فى الحساب إشباع فى الفهم (ولو فى الوهم، ينبغي أن نعتز بذلك)، هذا الابتهاج باكتشافنا السر، وإدراكنا رغم الصعوبات معنى من اليقين أنه معتق، سيرى التحليل النفسى فى هذا صدقاً للفضولات القديمة عند الطفل إزاء كل ما له فى صمت الآباء والأجساد علاقة باختلاف الجنس والأجيال ويلغز الولادة ويبوءات اللذة أو ألمنوعات. إنه ابتهاج، وإن لم يكن لا شعورياً، فجزوه تفوص فى أقدم الانفعالات المسية، ويتلاقى بلا شك مع ابتهاج آخر أقل وضوحاً هو ذاك الذى يغذيه حصول التبادل بين اللاشعورات.

إن سلسلة الإنتاجات التخيلية التى من داخلها تقوم الرغبة بتشغيل بنياتها ليست خصة إلى مالا نهاية، بما أن ثيماتها تقتصر على التنظيمات الأولية (الشفوية، الشرجية، الفالوسية وبدانها) وعلى مثلث أوييب البسيط والمعقد فى الوقت نفسه. هكذا، إننا يمكننا أن نقصور أن لا شعور القارئ يستثمر التسهيلات المقدمة لتحريك الكبت، من جهة، بالاندماج فى الاستيهامات التى يسبرها، ومن جهة أخرى، بالتعرف عند الآخر على الحيل والمهارة التى تساعد على أفضل خداع لرقابته الخاصة. ربما أنه نوع من التواطؤ تتبادل فيه المشاهد النموذجية ووصفات الإخراج. والمصدر الثالث للمتعة، مع استمرار المصادر السابقة الذكر، هو نوع من الوضع التحويلي الذى يبدو أنه يتأسس عند معايشرة نص ما، نص قادر على إحداث تقمصات وعلى تحريك استثمارات انفعالية قوية وعلى فرض نوع من الإغراء على الذات. وكل هذه الأشياء (التي لها الفضل فى اعتياد القارئ على لغة

أكثر تقنية) ستتاح لنا الفرصة للعودة إليها. إن التعلق الذي نحسه إزاء كتاب ما، على الأقل أثناء قراءته، «يتمسك كل قدرات الروح»، كما سبق أن قال باسكال: إنه تقريباً فعل حبّ. وبسواء شعرنا بها بوضوح أو لا، فإن الروابط التي تتأسس تسمح بحرك في الاتجاهين، فلا شعورى الخاص يحول رؤيتي عما أقرأه وما يضعه الكتاب في الظل هو ما يغدّي في داخلي أحلام يقظة تتخذ لونا لا منتظرا. وطبعاً، فالقراءة ليست معالجة كلينيكية، لكن يمكن أن نتذكر أنه في المعالجة الكلينيكية يحثني المحلل ويساعني في صمت على قراءة هذا النص الذي تكتبه طمانينتي على الأريكة وتقدمه إلينا معاً.

### ٣ - الكتابات الفرويدية:

لقد جنى فرويد الشيء الكثير من قراءاته كإنسان فاضل. لقد خَبِرَ متع كل القراء، وحتى متع هذا القارئ الأكثر انتباهاً الذي ينصت في الكتاب إلى اللاشعور (بإعادة تشغيل الاستيهامات وبتثمين العمل)، لكن إضافة إلى هذا، فهو يجنى أثناء القراءة التوجيهات التي تهم بحثه، كذلك البراهين التي تثبت صلاحية وخصوصية فرضياته (٤).

ويعرف كل من له فكرة عن تأليف فرويد أنه كتب عن الفنانين والكتاب، وعن الظواهر الأدبية والمؤلفات المتميزة. لهذا، سنقدم في الحين قائمة بأهم كتبه ومقالاته التي كرسها بالخصوص لهذه المشاكل، مع الإشارة إلى أن حجم الطبعة الفرنسية يكون فيها النص سهل للنال، وإلى أننا نتبع الترتيب الكرونولوجي.

.. ١٩٠٧م: «هنيان وأحلام» غرائفياً، جونسون.

.. ١٩٠٨م: «الإبداع الأدبي وحلم اليقظة» (وأحسن عنوان سيكون: الشاعر والخيال، «ضمن مؤلف:» مقالات في التحليل النفسي التطبيقي).

.. ١٩١٠م: «ذكرى من طفولة ليوناردو دافنشي».

.. ١٩١٣م: «ثيمة العلب الثلاث» («اختيار العلب»). «ضمن مؤلف:» مقالات في

التحليل النفسي التطبيقي).

.. ١٩١٤م: «موسى - ميشال أنج» (ضمن «مقالات في التحليل النفسي

التطبيقي»).

- ١٩١٦م: «بعض النماذج من طبائع مستخرجة من طرف التحليل النفسي» (ضمن مؤلف: مقالات في التحليل النفسي التطبيقي»).

١٩١٧م: «ذكرى من الطفولة في - Dichtung und wahrheit لجوته - (ضمن مؤلف: «مقالات في التحليل النفسي التطبيقي»).

- ١٩١٩م: «الغربة المقلقة» (ضمن «مقالات في التحليل النفسي التطبيقي»).

- ١٩٢٨م: «دوستوفسكي وماتل والديه».

يصرح المؤلف في كتاب أوتوبيوغرافى؛ وهو يقدم إمكانات نظريته في إطار ما يُسمى اليوم بالابحاث المتعددة المذاهب: بان «أغلب تطبيقات هذا التحليل قد بدأت بأعمالى الخاصة» (ضمن مؤلفه: «حياتى والتحليل النفسى»، ص ١٧٩). ويكون لهذه الجملة رنين خاص عندما نحصرها في حقل الدراسات الأدبية، لانه من الواضح أن فرويد قد شق الطريق في هذا الميدان أمام كل أنماط المقاربة، من دراسة للانفعال الجمالى والإبداعية الفنية إلى قراءة نص واحد مروراً بتحليل الأجناس والحوافز والكتّاب. ونحن سننطلق من أعماله كلما أربنا دراسة تطورها عبر مَنْ استندوا إليه من محللين أو نقاد الأدب.

ويبقى أن نبدى بعض الملاحظات بخصوص أعمال هذا القارئ النمونجى. والملاحظة الأولى تهم حالة الاهتمام المتواصل في كتاباته النظرية والتقنية، بالاستناد إلى الاسماء الكبيرة والعناوين الكبرى في الأدب العالمى. هكذا خضعت حالة أويب للدراسة طوال حياة فرويد، في واقعها الأدبى كما في مركبها النووى، ابتداء من رسالته إلى فليس يوم ١٥ أكتوبر ١٨٩٧م وصولاً إلى «مختصر التحليل النفسى» (١٩٢٨م). وتوضح الملاحظة الثانية أنه في مناسبة خاصة أنجز فرويد تحليلاً كينيكيًا لذهانى بالاستغفال فقط على كتاب أوتوبيوغرافى مكتوب من طرف هذا الذهانى: الرئيس المشهور شريير (خمسة دروس في التحليل النفسى»).

الثالثة أن فرويد كان بلا شك يفضل تفضيلاً مؤكداً نصوص الكتاب بحيث تكون

الكتابة مخترقة ومشتغلة بشكل زائد. ولهذا لم يذهب نسبياً بعيداً بأبحاثه حول الميثولوجيات والفولكلور. لقد أوكل فرويد هذه العناية من جهة لأوتورانك، ومن جهة أخرى لتيودور رايك وجيزا روجيم - («حياتى والتحليل النفسى» (ص ٨٥ - ٨٦). هكذا، نجد تحليلات «الطوطم والتاب» تنطلق من الوثائق الإثنوغرافية بالدرجة الأولى بشكل أقل مما تنطلق من التاليفات والشروحات التى اقترحها الأنثروبولوجى فرايزر.

وختاماً، فإن القائمة اعلاه قد تركت جانباً صنفاً من المؤلفات لا يدور بشكل ظاهر حول الموضوعات «الأدبية»، لكنه ذو إسهامات جوهرية بالنسبة إلى مجموع الفكر الفرويدى المتعلق بملاقات اللاشعور باللغة، وقد تم تحرير ونشر ثلاثة من هذه المؤلفات قبل الشروع فى تطبيق التحليل النفسى على الأدب، وهى تعرض للحلم والهفوات والنكت. ويحدث كل شىء كأن مؤلفها قد اعتاد فيها القراءة، بتحديد شروط قراءة عميقة. أقل ما يمكن أن نفعله هو أن نضع أنفسنا تحت إدارته فى المدرسة نفسها.

### هوامش للفصل الأول:

(١) وهنا نقول ونكرّر بأن بينهما قواسم مشتركة إلى حد أنه يفضل ألا يصاحبه «كثيرا» حتى يحافظ حفاظا تاما على أصالة فكره الخاص.

(٢) بخصوص مشكل «التعليق» نحيل إلى:

Mireille Cifali - Freud Pe'dagogue? - Inter - editions, 1982.

(٣) فضلا عن أن سوفوكل يدفع أوديب إلى الكلام بطريقة تجعلنا نظن أنه يعرف الحقيقة، فالكل في ثيبث Thebe's يتحدث عن اللذين قاتلي لايرس، أما أوديب فهو يتحدث عن «الإثم»، والكل يطالب برؤس المسؤولين عن الطاعون. وهذه أوديب من يبحث عن «المجرم». إنه توّج دالّ، إنها مفوة فاضحة، نحيل إلى:

Driek VAN DER STERREN - Oedipe - (1948) - ed. Francaise 1976, P49.

(٤) لنقد، إذن، هذه الملاحظة: «إن الاهتمام بالتحليل النفسي قد عرف انطلاقاته في فرنسا مع رجال الآداب.....» (محياتي والتحليل للنفسى، ص ٧٩).



## الفصل الثانى قراءة اللاشعور

«الفن هو المجال الوحيد الذى تصان فيه كل قوة الأفكار إلى يومنا هذا . ففى الفن فقط يحدث للإنسان، المعذب برغباته، أن يحقق شيئاً شبيهاً بالإشباع، وبفضل اللهم الفنى، تولد هذه اللعبة الآثار الانفعالية نفسها، كان الامر يتعلق بشئ من الواقع. لقد صدق من تحدث عن سحر الفن وقارن الفنان بالساحر».

(س. فرويد - الطوطم والتابو - ص ١٠٦)

إن الحلم هو «الطريق الملكى الذى يقود إلى اللاوعى. وقد كان هذا صحيحا من الناحية التاريخية، أو هو كذلك تقريبا، بما أن «تفسير الأحلام» (١) هو أول كتاب يظهر موقعا من طرف فرويد لا غير. ومن المثير أن يظهر هذا الكتاب (فى أقل عدد) على رفوف المكتبات خلال الأسابيع الأخيرة من القرن التاسع عشر. وهذا صحيح أيضا بما أن الأحلام كانت قد احتلت المكانة الأولية فى إظهار أول تحليل، التحليل الذاتى لفرويد: إن جزءا مهما من الوثائق المستعملة تصدر عن العالم الذى يعرفه فرويد جيدا، والذى كان يوما فى متناول يديه. ويبقى هذا صحيحا إلى يومنا هذا بما أن المحللين يدعون المحللين (٢) وقت المعالجة إلى حفظ وتسجيل أحلامهم (الليلية) كما أحلام يقطتهم (النهارية)، من أجل حكيها خلال الجلسات لتكون مادة للعمل تسمح بالنفاذ إلى رغباتهم المكبوتة.

وفى الواقع، فإن فرويد قد أدرك فى وقت مبكر أن الحلم يمثل الإنجاز المنكر لرغبة منسية - أو على الأقل محاولة إنجاز الذى يأتى لينضاف إلى تحقق أمنية أكثر راهنية، باستعمال عناصر وأحداث اليوم السابق، ويتساو له عن الأسباب التى تجعل الأمنيات السرية (التفكير المستتر) تتحول لتؤلف هذه القصة بلا رأس ولا

مؤخرة، هذه السلسلة الغريبة من الصور والأفعال والأقوال التي نعرفها جميعا (المحتوى الظاهر)، كان فرويد قد توجه إلى وضع الحلم في نفس مستوى العرض، بحثاً له عن أصل، عن قيمة، عن دلالة أخرى غير تلك التي تضمن حماية النوم (الضرورة البيولوجية). ولهذا تستند نظرية اللاشعور كلها، من الخيط إلى الإبرة، إلى وصف بعض الميكانيكات الدقيقة. والحال أن الحلم الذي يعالجه المحلل هو المحكى الذي ينتج الحالم في حالة اليقظة، بدءاً من اللحظة التي يسترد فيها وعيه؛ فما رأيناه وسمعناه وتحملناه وتكبدناه بل وما فكرنا فيه أحياناً، في غصون وضع أقل تيقظاً، لا ندركه إلا فينا بالتذكير وقت اليقظة، نحكيه لأنفسنا، ويمكن حكيه للآخرين، إنه من الملفظ إنه قبلاً هذا الذي تسميه اللسانيات بالملفوظ السردى.

### (١) عمل الحلم:

يقدم حلم نفسه كتص: هو جمل مسلسلة تعرض سلسلة متوالية من السلوكات والإحساسات والأفكار الملموسة (إنها التمثيلات)، هو متتالية مصبوغة باللذة أو بالانزعاج أو بنسبة متغيرة منهما معا (إنه الانفعال). لتتفق جيداً على أن الأمر لا يتعلق برسالة أرسلها «أحدهم» يختفى في أعماقنا، يأتي من خبايا الطفولة، في اتجاه هذه «الذات» التي تجد نفسها مضطرة إلى استقبالها، إلى فك سنفها والتجاوب معها عند الاقتضاء بالكيفية المناسبة؛ ذلك لأن مثل هذه الرؤية التبسيطية تفسد كل شيء. إن الحلم لا يتكلم ولا يفكر: وفرويد يقول بشدة إنه «عمل» (في كتابه «تفسير الأحلام» الفصل السادس). ويقارنه باللفز الرمزي قائلاً إن «أسلافنا وقعوا في خطأ عندما أراونا تفسيره باعتباره رسماً» (ص ٢٤٢) (٣)، في حين أن هذه الرسوم الصغيرة تمثل، «تحضر هنا على أنها» حروف ومقاطع وكلمات مطلوبة للتعيين والجمع في جملة.

ليس هناك من نبعث إليه بالبرقية، كما ليس هناك من يفك اللفز الرمزي - إلا إذا اهتم به المحلل. هناك الرغبة التي ليست لها علاقة كبيرة بالحاجة، وإلا كان ممكناً إشباعها وإسكانها، والحال أن هذا يصرخ بلا نهاية في مركز تمفصل جهازنا العضوى وجهازنا النفسى، صراخ الابتهاج وصراخ الضيق؟ هناك دوماً رغبة

مستعدة لانتهاز فرصة تسمح لها بشق الطريق حتى الأمكنة التي ستحظى فيها بإسماع صوتها، حتى الخشبة التي سيشتغل فيها مسرحنا اليومى، المسرح الذى تتحرك فيه بلا انقطاع شخصوس فى تيكور معين وهى تحاكى وتحكى قصصا، بمجرد مايكف الوعى اليقظ عن الاشتغال على موضوع أو هدف محدد. أما ذكريات اليقظة التي لاتزال طرية، فهى تستمر فى الوجود منظمة بشكل ملتبس حسب انشغالات النائم (الأساسية أو الثانوية، فلا أحد يقوم بالفرز) وتأتى نفعة من اللاشعور - الذى لا يمكنه أبدا فى معناه الدقيق التقدم كما هو إلى الشعور - لتحل مكان المخرج فارضة على الخشبة مقاطع من سيناريوس خاص بها. بيد أن العيب الأكبر لهذه للمقارنة يكمن فى أن العرض المسرحى يفترض جمهورا، فى حين أنه لا يمكننا أن نجد أمام خشبة الحلم ولا حتى فى الكواليس لا متفرجين ولا عمال المسرح، وحتى ممكن الملقن فهو فارغ، وإن بدا أنه يساعد على انفجالات البخارات والقرقرات. لو وجد متلق لهذه المحكيات، لما عرفت هذه الأخيرة طريقها إلى الوجود: لا نصل بعد فوات الأوان إلا على إعادات الإنتاج، لا مرة «مباشرة»، هناك «تسجيلات» انتقائية تحضر بعليا.

وبدقة، فرغبة الحلم تتكلم، حين تجد طريقها إلى التعبير، من أجل ألا تقول شيئا. وفعل الكلام (التلفظ) هو الذى يقوم مقامها بعد فوات الأوان حجة على وجودها، وعندما يحصل لها الكلام (الاشتغال) تكون بذلك قد أنهت مصيرها وأحرزت شكلا واحداً من الإشباع: إنها، إذا أردنا، قد عبرت عن نفسها وظهرت إلى الوجود مفرغة من عصاريتها، لانتظر أحدا كى يرد للجواب أو يرضيها. والأهم بالنسبة إلى اللاشعور يكمن فى الطريقة التى يلعب بها ممثلها، وفى قوة الإلقاء والتشوير الذى يفرضه، وفى البهلوانيات التى يرغبهم عليها، وفى طريقة التعجيل بنصهم الذى يحفظونه عن ظهر قلب. ولهذا، ينبغى أن نرى فيه قوة وشكلا، فهو، ليس دفاعا ولا التماسا ولا تصريحا ولا زيقا ولا مجموعة من الذكريات، «إنه لا يئسس لا تعبيرا اجتماعيا ولا وسيلة لفهم أنفسنا». يقول فرويد نفسه («محاضرات جديدة فى التحليل النفسى»، ص ١٤): إن كلمة الحلم تسع نهائيا ثلاث ظواهر واضحة: طاقة رغبة (تكتسح الخشبة)، وسلسلة مفككة من المسرحيات، محكى هذه التمثيلية الإيمائية الذى أعيد تنظيمه، أنا الذى كنت (فيما يبدو) فى الوقت نفسه القاعة والخشبة والحافة والممثلين والمدير - الأوهام والعرائس والتكثيرات والظلال.

لنترك التحليل النفسي الاهتمام بجرّد القوى الليبيدية، وللعياى إبراز علم الاعراض. فما يهنا، نحن هنا والآن، هو عمل الحلم، وإذا صح القول، ما بين رغبته ومحكيها - رغبة لاتوصف ولا تصاغ أبداً، محكيها هو من يبتكرها فى النهاية (٤). لأنه إلى هذا الحد نتعرف على اشتغال نفسى لم تنته بعد من محاولة قياس التأثيرات. والنص (كما نفهمه اليوم) تكوّن من هذا العمل وبه. إنه نوع أصيل من العمل، كما المواد الأولية التى تظهر كلما حولتها الصناعة وجمعتها للحصول على نتاج نهائى (وهذا مايسمى بالترما بعد فوات الأوان)؛ إنه نوع أصيل من النص، الذى يقدم للقراءة خطاباً، أو الأصح بعضاً من الخطاب بدون عنوان، بدون قصد سابق، بدون محتوى محدد.

ينبغى أن نزن كل واحدة من هذه العبارات: إن الفراغ الذى ترسمه، بما أنها سلبية، هو نفسه الذى ستجعل منه القراءة تمام الخطاب الأدبى، ولا يتعلق الأمر هنا بأى لعب بالكلمات. ليس هناك متلق محدد: إن رواية ستاندال، التى تريد الحديث عن سنوات ١٨٢٠م والتى تعترف بأنها لن تفهم إلا «بعد مائة سنة» لا تستهدف المعاصرين لها، ولا الفرنسيين، بل نحن بخاصة قراء اليوم أو أى إسكىمى تعلم الألفباء مؤخرًا، فجمهورها هو الإنسان، أو كل من يعرف القراءة. وليس هناك رسالة إلى أحد بوجه خاص، فهل بالإمكان طلب أو تعليم أى شىء؟ هل تريد «فيدرا» راسين أن الفرام خطير، وهل هذا هو ما ينبغى أن نطلبه منها؟ لو لم يكن الأمر إلا ذلك، لكان عليها أن تتحمل نشر مقالات حول تربية الفتيات. وليس هناك مرسل: ألا يطمح راسين نفسه إلى هدف آخر غير كتابة أجمل مأساة عن محاكمة مشهورة؟ إن التصيدة لا تنحصر فيما يحسه الشاعر، ولا فيما «تريد قوله» الصور، ولا فى «الانطباع» الذى من الضرورى أن يختبره كل شخص خاضع لتقلبات القصة.

إن التماثل بين الحلم والنص الأدبى، لم يضعه فرويد بالطبع على هذا الشكل: لقد كان يتكلم لغة أخرى، وكان فى جزء كبير سجين تصور آخر عن الأثر الفنى (الذى يعنى، Sub Specie aeternitatis) فكرة ثابتة مقدمة فى ظواهر متناسقة). لكنه شق الطريق إلى إعادة كتابة الحلمى بعبارات النص، والعكس بالعكس. خصوصاً وأنه استخرج قواعد التحويل التى يخضع لها مايسميه بالمحتويات اللاشعورية، لأن

فرويد قد ورث عن عصره رؤية وضعية وتشبيئية إلى مايفلى فى «قدر الساحرة»، بينما تحاول لغة الحدائث إعادة بناء كلام آخر ملح داخل الخطاب الخاضع لمنطق المساوى (٥) (يعنى داخل الخطاب المتداول). نستحضر فى عجلة قواعد التحويل أو العمليات الاولى. إن عددها أربع:

١) لا يصاغ إلا مايمكن أن يكون متصورا (مدركا وظاهرا للعيان بخاصة): يمكن للحلم، كما الفيلم الصامت، أن ينقل ويكرر أقوالا قيلت فعلا، إلا أن عليه أن يظهر مايحكىه.

٢) يمكن لكل جسم - شخصا كان أو مكانا أو شيئا - أن يكشف عندا آخر من الأشياء فى طرفى شبكة التحويل (يحوى الحيوان الواحد أبا وأخا ومنافسا وشخصية نسائية، وفى مكان آخر، لأبد من ثلاث نساء لتجسيد صورة الأمومة).

٣) وبصفة عامة، فالجوهرى منقول نحو موضع ثانوى، وجزئية تافهة قد تحمل الكلمة المفتاح.

٤) تتقدم المتتالية التى تجمع العناصر اللاشعورية مصوغة ثانويا، يشكل غالبا ما يكون ابتدائيا، من خلال سيناريو سردي أو مسرحي (يسميه فرويد «واجهة الحلم»). وبما أنه لا حقّ للمكبوت الخاضع للرقابة فى كلام واضح ومميز - لا حق له فى هذا اللسان الذى يتمفصل مع الواقع الذى هو واقع العمليات الثانوية كما وصفها أرسطو تحت اسم المبادئ العقلية - فعليه أن يصوغ نفسه عبر القنوات الأربع لهذا الإنبيق الذى هو الحلم.

وبهذا، تكون على صلة، بعد الانتهاء، بخطاب يبدو مشوها وذا فجوات، وهو بالفعل محول وعنبر بوجه آخر. وبصورة عامة ووجيزة فإن الجملة المستقرة أضحت (أو الأصح أنها لا تتقدم إلا) محكيا ظاهرا يكون أحيانا جدّ مختلط لكنه معروف دوما بإمكان تفسيره ماعدا تلك العلامة الصغيرة حيث ينكشف أصله و سرته (فرويد). لأنه فى نظام النفسى، كل شىء يكون محدداً بدقة، فلا مجال هناك للصدفة، ويكفى القيام بإعادة المعطى - لكن مع اعتبار الندبة التى تتعلق بالتخمين.

## (٢) حيل اللغوية:

إن هذا النموذج من الاشتغال يوجد في سيناريوهات حلم اليقظة (إنه الاستيهام بحصر المعنى)، كما في «الاستيهامات اللاشعورية» التي تصلح «رُحما» لكل التخيلات التي فيها تشبع الذات رغبتها على المستوى المتخيل بإعادة تقديمها إلى نفسها. وبعض هذه الآثار يجد طريقه إلى العمل الشعري للغة، ويمكننا أن نستحضر بهذه المناسبة عبارة بوليفر الرائعة التي تتحدث عن «البلاغة العميقة». وبمعنى آخر، فالعمليات الأولية تشتغل بالطريقة نفسها التي تشتغل بها صور البلاغة التقليدية: الاستعارة لمجاز المرسل، مجاز الكلية، إلخ. مالم يكن ضروريا القول بأن البلاغة الكلاسيكية إلى حد ما قد اكتشفت وهي تحل أوجه الخطاب ميكانيكيات اللغة الحُلمية؟ على أى حال، فالصيغ الأكثر استعمالا، يعنى الصور القائمة على الإبدال عن طريق المماثلة أو التجاور أو الانتماء، تحتل مكانا داخل المراكز الرئيسية لكل نظام (٣)، وهكذا ينبثق التكثيف. أما بالنسبة إلى النقل، فهو يخفى عددا لا بأس به من الخدع التي تلجأ إليها أوجه التعبير (التلميح، المبالغة، التورية، المفارقة، المسخريّة، التعويض، إلخ). وهكذا، فكوننا قادرين على التقريب بين البلاغة واللفظية المنحرفة للرغبة يبرر الميل الواضح داخل التحليل النفسى الفرنسى المعاصر نحو ترك النموذج التيرمودينامى عند فرويد فى الظل (سنقول بالكاريكاتور: أساسه قُدورٌ تحت الضغط) من أجل معالجة لسانية للظواهر. إن اللاوعى مبنين كاللغة، وهذا أحد الأكسيومات المشهورة المقترحة من طرف چاك لاکان - وثانيها يقول: إن «اللاوعى هو خطاب الآخر»، الأمر الذى يسمح بأن نرى أن الذات (أنا) تتكون مثل خطاب مستحيل (\*).

إن اللاكانية تقدم نفسها كإعادة قراءة حديثة للأعمال الفرويدية بالذات. لكن الأبواب قد كانت مفتوحة (٧) فى وجه مثل هذا الاتجاه الجديد بفضل حثّ المعلّم الثّمينى على تجذير ممارسته بالاهتمام بالمادة اللفظية. وفى الواقع، لايمكننا الاكتفاء

---

(\*) الاستحالة تفسير فى الكيف مع الحفاظ على الصورة النوعية - مراد وهبة: المعجم الفلسفى - ط٢ - دار الثقافة الجديدة - ١٩٧٩ - للترجم.

بكتاباتة عن الحلم، ولو أنها أكثر عدداً مما تتصور عادة (١-١٩م): الحلم وتفسيره.. ١٩١١م.

استعمال تفسير الأحلام فى التحليل النفسى - ضمن: التقنية النفسانية - ١٩١٥م: المائتا ورقة التى تؤلف الجزء الثانى من: مدخل التحليل النفسى، ١٩١٧مكمل ميتاسيكولوجى لنظرية الحلم - ضمن - ماوراء علم النفس ويوجد كتابان آخران (٨) ودوما من بدايات فرويد، يركزان على آثار اللاشعور على الخطاب:

«سيكو باثولوجية الحياة المرضية» (١-١٩م) ، و «النكتة وعلاقتها باللاشعور».

إن الكتاب الأول مكرّس فى نصفه لتحليل الظواهر التى تهم اللغة. نجد فيه تأسيسين جديدين ممتازين للأسباب التى جعلت فرويد نفسه عاجزاً عن أن يسترد فوراً اسم علم ( Signorelli سيكوباثولوجية الحياة اليومية - ص ١١٠ )، وجعلت أحد محاوره عاجزاً أمام الكلمة الأجنبية التى كان يحاول ذكرها «aliquis» المرجع نفسه، ص ١١٣-١٦، كما نجد فصلاً يتناول نسيان الموصوفيات واتباع الكلمات: العديد من التحليلات المثيرة.

بماذا يتعلق الأمر؟ بوجه عام، يتعلق بدال فى معناه اللسانى: المادية الصوتية أو الخطية لدليل ما، الصوت أو الحرف - يَقْبَلُ، فى شكله، المضبوط أو من خلال شكل تقريبى، مدلولاً - قيمة تقريرية أو إيحائية أو تعيينية - يكون، فى لحظة معينة غير ممكن قبوله من طرف الشعور ويجد نفسه دفعة واحدة مكبوتاً، مع أن السياق أو ما تبقى من الجملة يدعوه إلى احتلال مكانه، هذه شابة نمساوية أرادت أن تستحضر هذه الرواية الإنجليزية التى اتت على إتمامها والتى لها علاقة بالمسيح: إنها ليست Quovadis Ben- Hoor والحال أن صوت Hur قريب من العبارة الألمانية Hure (الباغية)، والنطق به، يمكن أن يبدو دعوة جنسية، الأمر الذى كان فى الوقت ذاته فاجراً ومشتهى بعنف، وحالة الفلتات Lapsus ماتزال أكثر نمذجة، دون أن تكون جد مختلفة. بدلا من ثقب فى اللغوظ، فإن نَحْيلاً هو الذى يظهر وهو الذى يترجم - يخون أمانة، صراعاً، قلقاً غير قابل للوصف. هذه سيدة تشكو من كون النساء مرغبات على إنفاق ذخائر من المهارة والعناية لأجل نيل الإعجاب، بينما الرجال،

شرطية أن لا يكونوا مزورين، ماداموا، تقول للجمع المذلول، يملكون خمسة أعضاء مستقيمة...» (إذا كان الأمر مقصوداً، فإننا سنحصل على فكاهة فاحشة!). إنها إذن فلتة لسانية Lapsus Linguae. هناك أيضاً فلتة قلمية Lapsus calami، وهو يكتب إلى محله، يعزو إنجليزى ضيقه إلى موجة البرد الملعونة، لكن بدلاً من « هذه الموجة الملعونة من البرد Ware، يسجل قلمه فى مكر... والزوجة Wife: إن المذنب الحقيقى هو الزوجة الباردة. ومن المماثلات، أخطاء القراءة. هذا جندى يقرأ قصيدة وطنية: الآخرون سيسيرون «لموت من أجلى» فى المقدمة، وأنا سلبقى فى المؤخرة، هنا «لم لا»، بدلاً من «لماذا أنا؟» Warum den- Warum deunnicht? enich? فى كل مرة فإن الآخر فى خطابى الداخلى أو الصريح هو الذى يقول رغبتى باستغلال الإمكانية التى يوفرها الدال للقيام بانزلاق (وهذا هو المعنى الأول للفتلة). وكون هذه الأمثلة مأخوذة من سجل ما قبل الشعور - يعنى من هذا الذى يبقى مؤقتاً خارج حقل الشعور، لكن يمكنه العودة إليه - فإن هذا لا يغير من الأمر شيئاً - وكما نعرف جيداً، فالشعر لا يكف عن الاستناد إلى هذه الألعاب الصوتية لكى يقول أكثر مما يقول، وهكذا، ألا تتقارب الكلمات ذات القافية بتمائل جزئى للأصوات وبهذا الصدى الذى يولد مساً أو لقاء بين المعانى.

يتخذ المؤلف الثانى ذو الحمولة العامة النكت موضوعاً له. «إن كتابى عن النكتة Witz يشكل المحاولة الأولى لتطبيق النهج التحليلى على أسئلة الجمال»، سيقول فرويد فيما بعد (خمسة دروس فى التحليل النفسى، ص ١١٢). بطريقة مضطربة قليلاً وتقريبية أحياناً، فكما بين تزفيتان تودوروف (٩) مؤخرًا - لأنه لم تكن رهن إشارته لا المصطلحات ولا أنماط تصنيف البلاغيين المحدثين الذين يتغذون من اللسانيات البنيوية - يكس فرويد كمية مؤثرة من أمثلة النكت، يقصد صريح إلى التحقق مما إذا كانت الافتراضات المقترحة من طرف دراسة الأحلام مؤكدة حقيقة من طرف دراسة النكتة (النكتة وعلاقتها باللاشعور، ص ٢٥٥).

أمام هذه المجموعة من منتخبات القصص الطريفة، نحس بأن المؤلف يبتهج لتأليفها وإظهارها، حتى خارج أى اهتمام بالشرح: يقدم لنا منها منتخبا حقيقيا، وخاصة من القصص اليهودية التى تمسه بشكل قوى. فى الواقع، ومع ذلك، فمن



العينة الأولى المقدمة في أولى الصفحات، يبدو كل شيء واضحاً. إن الشاعر هين Heine يستحضر في سينت saynete (كوميديا) بورجوازيًا صغيراً يتباهى بوجوده يوماً جالساً إلى جنب البارون روتشيلد، هذا الذي «تعامل معه بطريقة جد-familli-onnaire، كما قال. إن هذه الكلمة نتاج تكيف، يلصق بجانبه مقطع لفظي مشترك، mil- صفتي familier (عائلي) و millionnaire (مليونير)، وهذا هو ما يسمى كلمة حقيقية، وهو نظام معروف قدر ما هو خصب. أين هو عمل اللاوعي في كل هذا؟ لقد تفضل فرويد بأن يشرح لنا كيف أن الشاعر هين لم يخلق بكيفية بريئة كلية نكتة من هذا النوع، ولو أنه عن وعي لا يريد إلا تحقيق أثر فكاهي في هذه الصفحة من «لوحات السفر». إن الأمر مع النكتة هو نفسه مع حلم تخيلي متخيل من طرف روائي أو كاتب مسرحي، تستحيل معالجته على غير ما يُعالج به حلم حقيقي منسوخ ثانية «كلمة كلمة» في مذكرة حميمة: عندما نعتقد بإمكان اختلاق حلم مناسب تخيلي، فإننا نخدع أنفسنا بما أن هذا الحلم، والتجربة تثبت ذلك، الذي أعيد بناؤه خصيصاً لشخصية ما هو أيضاً مثقل بالدلالات اللاشعورية كما في حلم حقيقي، أو كبقية للمسرحية أو الرواية (سنعود إلى ذلك). وبعبارة أخرى، فذهن في هذا اللعب بالكلمات إزاء نمط من التكيف يتواجد أحياناً في الشخص المداخل في الأشياء المركبة (من نمط خيّم) أقل مما في الحلم، لكنه يفترض تدخل العملية نفسها: يكون عنصران لفظيان بشكل محض مكثفين. إن الإيجاز الذي يُدرج في تكوين الكلمة الحقيقية ذو نتيجتين: فهو صدى للمشاكل المادية عند الشاعر هين (وهو يعرف جيداً ما معنى أن يعامل بكيفية عائلية من طرف مليونير)، ومن جهة أخرى فهو يبعث ابتسامة عند من يفهم الحملة الهجائية لهذه الدعابة (١٠).

### (٣) اللعب بالكلمات

لن نتوقف عند أسباب الاقتصاد الليبيدي التي تبرر حسب فرويد ظاهرة الإفراغ بواسطة الضحك، فحسب التوترات يبقى خارج غايتنا. لن ندخل أكثر في المتغيرات الدقيقة التي تسمح بأن نضع إلى جنب الكلمة المركبة التغيرات والتقريرات والمكتسبات والتجسيسات وباقي أغاليظ الاستدلال: لقد أعاد توبودوف النظر بقدر كبير من الملامة في تمييزات المحلل النفسي، وأعاد وضع معجمه المتجاوز في

مكانه. إلا أنه يتهم دونما تردد فرويد بالعنصرية والخبوية (ت. توبوروف - المرجع نفسه، ص ٣١٤) لكونه سجل أن الألعاب بالكلمات خاصة قبل كل شيء بالبدائين والأطفال والمرضى النفسانيين، وحتى السكيرين. نقرأ فعلاً مايلي:

«إن الطابع الجوهرى للنكتة، قد وجدناه، قياساً على تكون الحلم، فى اتفاق مهيب من طرف التكوين «الروحى» بين مقتضيات النقد العقلانى والانتذاب إلى عدم التخلّى عن لذة غابرة ترتبط باللامعنى وباللعب بالكلمات».

(النكتة وعلاقتها باللاوعى، ص ٣١٤).

إن فرويد يصرح من جهة أخرى بأن الجمع بشكل «خلط ملط» بين العناصر المتناقضة، والمزاوجة بين الكلمات والأفكار دون إعاره اهتمام لمعناها أسهل من استعمالها بشكل منطقي ومنظم ودقيق (ص ١٨٩).

وكما أن هذه العودة إلى المباحج البدائية توافق تصوراً معيناً عن النشاط «الرمزى». وكما أن فرويد من جهة أخرى يعتبر وفرة الرموز «ممكن إسنادها إلى ارتداد قديم فى الجهاز النفسى». (محاضرات جديدة فى التحليل النفسى، ص ٢٩)، فإن توبوروف، الذى التبس عليه الأمر بخصوص كلمة ارتداد ويشحنها بمعنى تنقيصى<sup>(١١)</sup>، ينتهى إلى نوع من قصر النظر الذى يقود المنظر إلى مركزية الذات وإلى العرقية.

فى الواقع، وهذا واحد من الدروس الكبرى لهذا البحث فى أشكال النكتة، إذا كانت هناك لذة فى الألعاب بالكلمات، فعلى التعبير أن يتمسك حرفياً بأن: اللعب بالكلمات يجلب اللذة. لأنه ونحن أطفال، كانت لنا الحرية فى اللعب بالكلمات التلذذ بذلك، إن أحد مظاهر العملية الأولية، وقد رأينا ذلك عند مرورنا من الحلم إلى النكتة، هو فى الخلط أو على الأصح فى عدم التمييز بين الكلمات والأشياء، بين الصور اللفظية والصور الموضوعانية، فالحقائق الفيزيائية غالباً ما يكون حضورها هلسياً، وعلى أى حال فتمثيلها المتصور ليس متخيلاً بمعنى وهمى: بالنسبة إلى الطفل، الكرسي هو الباخرة، الغرفة هى المحيط الخ. أما الكائنات اللفظية، فهى ليست بالنسبة إليه قبل كل شيء معنى يظهر بسرعة من خلال صوت متفق عليه، بل أشياء مادية حقيقية، تدخل إلى الآن، وتكتب بالمكعبات، وتخرج من الفم أو من الأيدي، وتخص الأنشطة الجسدية، وتدخل فى اللحم نفسه

(نحيل إلى التحليل «Fort\ Da» فى مؤلفه، مقالات فى التحليل النفسى، ص ١٥ - ١٩).

بواسطة أشياء فى رأسه وكلمات بين أصابعه، بينى الطفل لنفسه عوالم وإتانا الحظ - أو لم يواتنا - لاعتبارها غير منسجمة وغير نافعة. فكل هذا لعب وكل هذا من المقدس. إن اللاشعور يتكلم هنا بقلب مفتوح وهم مقفل.

وكل هذا لايساوى شيئا. بالعكس هذا مايجلب اللذة، هذه السعادة التى تتركز إلى إعادة إنتاج تلذذات ماقبل التاريخ، سابقة على الوعى وعلى قياس الزمان. وهذا يحدث طبعاً، ولو بجهد أكبر، بحماسة الساذج (المولود حديثاً) الذى لايهمه الجزاء بما أن حياته المانية مؤمنة من طرف الآخر. لهذا ينبغي الرجوع إلى البعد الليبيدي، ومن ثم الجيسى بالمعنى الفرويدى، لكل هذه الألعاب.

ذاك ما نسيه توبنروف عندما لاحظ بعد أن اثنى على فرويد باعتبار أنه ألف فى النكتة مؤلف الدلالة الأكثر أهمية فى زمانه. بأنه ووصف أشكال كل العملية الرمزية، لا العملية اللاشعورية فقط قبل أن يضع فى المستوى نفسه التفسير التحليلى والهرمينوطيقا المسيحية (نفسه، ص ٣٢٠). تشويه خليل؛ لأنه عندما نعى بأن اللاشعور الفرويدى قد كان مكوناً من مختلف الترسيمات أو النماذج - الأولية التى تستقر قبلها فى قلب الإنسان لكى تشع فى مختلف المعارف حسب فروع النشاط الإنسانى (الإدراك الحسى، القوة المحركة، الحس الداخلى، إلخ. نحيل إلى جليبير ديرين)، فإنه سيكون إعادة ابتكار تعال، إنه دفن فى «الروح» لكل الأفكار التى تاتى أفلاطون من السماء، ويتراءى الظل الصوفى لليونج، نبى وميتافيزيقى ما يسمى بحق «علم نفس الأعماق». إن التحليل النفسى، الفرويدية، ولاينغى أن نبذل رأينا، هو اللارعى والجنسية - أو إذا أردنا: الرغبة - المتلازمان بما انهما يولدان معا ويشكلان زوجاً - فى تاريخ الأفكار كما فى تاريخ كل كائن إنسانى. إن كل قراءة لفرويد تنمى أو تهمل إحدى هاتين الكلمتين أو ترابطهما ستكون احتيالية.

وماهو لأجل التأكيد مقطع طويل، سيقودنا ثانية إلى موضوعة جوهريّة بالنسبة إلينا، وهى الموقف اللعبي:

«إن كل طفل يلعب سيتصرف كشاعر (سنقول اليوم: كاتب) مادام يخلق لنفسه عالماً أو، بالأحرى، ينقل أشياء العالم الذي يعيش فيه إلى نظام جديد يلائمه تماماً. (...)، إنه يحمل لعبه على محمل الجد، ويستخدم فيه كميات كبيرة من الانفعال. لهذا فعكس اللعب ليس هو الجد إنما الواقع (...) ولا شيء آخر يميز لعب الطفل عن حلم اليقظة (الاستيهام) غير الدعائم (التي توفرها الألعاب الممكن لمسها)».

(س. فرويد - محاولات في التحليل النفسي التطبيقي، ص ٧٠).

إن هذا تأكيد لما قلناه، مادام الاستيهام المستحضر عبر حلم اليقظة النهاري لا أصل ولا دلالة حقيقيين إلا إذا كانا جنسيين: إن الحلم، واللعب، والعمل التخيلي والاستيهام إنجاز مشوه لرغبة مكبوتة - وكل رغبة لا واعية «تسعى إلى أن تتحقق باسترجاع العلامات المرتبطة بالتجارب الأولى للإشباع، حسب قوانين العملية الأولى» (لا بلانش وپونتاليس - معجم التحليل النفسي، ص ١٢٠). وهذا مايجلبنا إلى العلاقات ذات الطابع الإيروسى التى يحافظ عليها الطفل الرضيع (الذى لايتكلم بعد) مع أمه عبر جسدها ذى الطابع الإيروسى. وإجمالاً، فاللعب هو إعادة اللعب بالعب منسية ومعنوية، هو «التلذذ مجدداً» بتكرار وتحريف هذه التلذذات المغنوية... فاللعب بأعضاء الجسد... مثل اللعب باللعب ومع الرفاق وبالبنيات المعقدة أو الكلمات. ولأنه فى جزء منه لعب اشتهر الأدب، من جهة، بكونه لا يصلح لشيء، ومن جهة أخرى، يأتى بلذات لا توصف.

لكن الأدب لعبٌ محضرٌ: إن الجدية التى تُعير إبداعه تفرص الكثير من الجهد المتواهم، وصناعاته تكون جد معقدة. لأن الأمر يتعلق (عن لوعى طبعاً) بمسح آثار العملية الأولى بإغراقها وسط العمليات الثانوية التى تجد نفسها مدمرة بشكل من الأشكال. إن الكاتب ينتج، وعلى العموم من خلال لغة مطابقة للاستعمالات النحوية، خطاباً شبه - عقلاني وقريباً من المحاكاة بالنظر إلى شروط الواقع، وإذا كان يمنح نفسه «إجازات» التعبير، وإذا كان له الحق فى رؤية «تخليقية» للأشياء، إلح فإننا نعرف جيداً أن هذه هى مقتضيات «الفن» فبدون التزام كل الإنسان، وبدون ممارسته ذكاء، وثقافته، ولكن بدون «حبة الحمق»

التي تجعل من الفنان في نظر الجمهور نوعاً من الطفل الكبير أو المنحرف الذي لا يفسر، لن يكون هناك إطلاقاً أى جمال ممكن. لكى تكون فعالة ومعترفاً بها، على الكتابة أن تكون لا أكثر اصطلاحاً ولا أكثر لعباً: لابد لها من قسط من الهامشية تتناسب مع تلك التي يكون أغلب القراء مستعدين لأن يمنحوها لطفولتهم الخاصة التي يرغبون في تذوق انزياحاتها ومباهجها بمشاركة وجدانية، بعيداً عن كل قلق. إن كل واحد يتذكر زماناً كان يبني فيه واقعته برغباته، كان الفعل يصير فيه عالماً؛ زمان العصا السحرية والسجادة الطائرة، وباختصار، زمان السحر.

إنه السحر، وبعبارة أخرى «قوة الأفكار». إن الإنسان البالغ المتحضر، الذي التزم منذ مدة طويلة بعبداً الواقع، والذي صارت حتى العادة خالية من التخيل والمجانية، لم يعد يعلم أن هناك مكانين لا تزال تننفس فيهما حرية اللامعنى، فيهما يتقبل فكره النقدي أن يكون محايداً: الفكاهة والفن.

## هوامش الفصل الثاني:

(١) إن المترجمين الألمان قد نظروا في بداية الأمر "Die Traumdeutung" إلى «علم الحلم» (La science du rêve) : لقد كانت عبارة «علم» غير مقبولة من المنظور الإبيستيمولوجي ولا تنقل بأمانة عبارة Deutung؛ إن العنوان للجديد سيكون: تفسير interpretation، لكن الجمع أحلام سيترك مكانه بفائدة للمفرد، الأكثر أمانة والمميز بشكل أفضل للجانب النظري لهذه الدراسة.

(٢) انحدد بدقة لأجل هؤلاء الذين تفاجئهم هذه العبارة، أنها الوحيدة الممكن قبولها: إن (محلل) analyse يمكن استخدامها في وقت لاحق، أما على طول «المعالجة»، فإن هذا الموجود على الأريكة هو الذي ينبغي أن يقدم الضروري للعمل، هو الذي ندعوه ليقول كل شيء بما في ذلك التفسير الذي يعطيه هو نفسه للمواد الخام التي توفرها حياته اليومية. أما الذي يصفي إليهم وهو على كرسيه وخارج دائرة نظره فهو شاهد ليس فاحصا ولا استاذاً. إنه يستقبل قدر المستطاع ذلك التعلق الوجداني الذي يؤثر على شخصه وعلى الشخص الذي ينبغي أن يضعها على ظهره (إنه التحويل le transfert). ونحن مدينون لچاك لكان بكونه أول من استعمل هذه العبارة للمحلل - وقت المعالجة analysant المنتشرة الاستعمال اليوم.

(٣) نحيل إلى تحليلات ج ف ليوطار الدقيقة في كتابه - الخطاب والصورة، ص ٢٣٩ - ٢٧٠ ، وما يليهما، وآخر للفصل الرابع.

(٤) نحيل إلى الإسهام الجازم لچاك دريدا في كتابه - الكتابة والاختلاف، ص ٢٩٣ - ٣٤٠.

(٥) كل خطاب هو أولا من نظام المساوي بالتحديد بما أن اللغة (اللوجوس) بكل تنظيماتها الأقل أو الأكثر اعتباطية تتكون بطريقة تسمح بالتواصل وتحسنه: تبادل الأخبار، تجلي الفكر، وصف الواقع المدرك.

(٦) هناك اختلاف على أية حال: البلاغة تفترض على العموم اختيارا، بحيث بإمكاننا أن نعبر «مباشرة» أو «مجازاً» أما اللامعي فليست له لغة أخرى. ونحيل هنا بخصوص طرائق البلاغة إلى بيير فونستني في كتابه - أوجه الخطاب، فلانماريون - ١٩٦٨.

(٧) على الأقل لم تكن منفرجة: يعود الفضل إلى چاك لكان في فسحه المجال لأبعاد جادة.

(٨) اللذان يمكن أن نضيف إليهما المقالة الموجزة، المخصصة لدراسة اللساني كارل أبييل التي تحمل نفس العنوان - المعاني للمعارضة كسمات بدائية - (١٩١١)، نستند هنا إلى أفكار

أوكلاف مانوني - مفاتيح للتخيل - ص ٦٣ - ٧٤

(٩) نحيل بالضبط إلى الفصل الذي يحمل هذا العنوان «بلاغة فرويد» في كتابه «نظريات  
الرمز»، دار سوى ١٩٧٧. ونستند أيضا إلى مقال جون ميشلي - صنو الاستمارة -  
مجلة (الأنب الفرنسية، عدد ١٨ ماي، ١٩٧٥).

(١٠) إن فرويد يستحضر حالة الدعابات الفاحشة بطبيعة الحال، لكن ساندور فريزنزى هو  
الذي قام بشكل خاص بتحليل تدفق الكلمات الفاحشة، في قيمتها للعبية للمعوضة  
(مرحلة الكمون) والعرضية (نحيل هنا إلى الكلمات الفاحشة - في التحليل للنفسى ١ -  
دار بابوييه، ١٩٦٨).

(١١) إن فعل - ارتد Regresser - يعنى العودة إلى عوامل سابقة من مراحل التنظيم  
النفسى، حيث بُنيت النفسية بشكل مغاير لكنه ليس «ناقصا»، إنها معقدة وغنية. هي  
أقل عقلنة ولكنها كثيرا ما تخضع لمبدأ اللذة (فرويد - مدخل إلى التحليل النفسى،  
الفصل ٢٢).





## الفصل الثالث

### أن يقرأ الإنسان نفسه بنفسه

«إن من يتقدم به العمر يكف عن اللعب ويستغنى ظاهراً عن اللذة التي يستمدّها من اللعب (الطّلى). لكن ما من شيء أصعب على الإنسان من الاستغناء عن المتعة التي سبق أن خبرها. والحقيقة أننا لا نستطيع الاستغناء عن شيء، لأننا لا نعرف إلا استبدال شيء بأخر. وحيث يبدو أن هناك استغناء لا يكون هناك في الواقع إلا صوغ استبدال إلى (...) بدلا من اللعب، صار من بعد يلد له التخيل (الاستيهام). يشيد قصوراً بإسبانيا وينصرف إلى ما يسمى أحلام اليقظة (...) ومن هنا) فرضية حسبها سيكون الأثر الأدبي، مثله مثل الحلم النهاري، استمراراً وبديلاً للعب الطفولة في الماضي».

(س. فرويد - مقالات في التحليل النفسي التطبيقي -

ص ٧١ - ٧٩).

إن عنوان هذا الفصل الجديد سيكشف عن الظهور غريباً عندما نطرح السؤالين الآتيين: ما الذي أقرأه عندما أقرأ؟ ماذا يقرأ الكاتب عندما يقرأ؟ الجواب واحد: أيا كان الأثر الأدبي، سواء أنتجناه أم استهلكناه، فإن القارئ يقرأ فيه أولاً نفسه بنفسه.

## ١ - التمثيلات اللغوية في النص الأدبي:

هنا ينبغي لفت النظر إلى عبارة «أولا»، لأنه من الواضح جدا أن المقصود هنا مظهر واحد للأشياء. لكنه مظهر ضروري على أية حال بالنسبة إلى فرويد وإلى هذا الحد الذي وصلنا إليه رفقتة. وفي الواقع، فالآن صارت لنا فكرة عن الطريقة التي تعالج بها، عن طريق الميكانيكيات التي تكون اللاوعي، التمثيلات اللغوية (١) التي رأيناها تنشئ التمثيل والتعريف بنفسها، رغم الرقابة، من خلال الخطابات، أو الأصح كخطاب: للعرض، للحلم، للعب الطفلي، للعب بالكلمات كان مراداً أو لم يكن. فهذه الوقائع النفسية غير القابلة للإدراك تقدم بدائلها الاتفاقية في دوار من التحولات، هو الذي يكوّن النشاط العميق للفكر الإنساني، وهو الذي يتمكن في جزء محدود من أن ينظم وينظم نفسه في فيض متقطع لكنه قابل بشكل متماثل لأن تتكلم به الذات وقابل لأن يكون مجزءاً ومعترفاً به ثم مستبدلاً في إطار النشاط الواعي الذي يسمح بالتواصل (العمليات الثانوية).

يمكن تصور مادة رخوة غامضة مصبوغة بشكل عنيف بالذلة أو بالنفور، من خلالها تحاول أن تظهر نفسها وتسمع صوتها «كيانات» مادية (لها أيضاً معادلات عجيبة في التيارات الإلكترونية للدماغ) تكون مدركة إما كأنواع من الصور بمعنى تمثيلات الأشياء، وإما كأدلة لسانية بمعنى تمثيلات الكلمات، لكن سواء تعلق الأمر بأشياء أو بكلمات، فالوعي الذي هو الكلام (أو الخطاب) لا يعرف القبض عليها إلا من خلال اللغة، ومن هنا فالاسم الذي يطلقه عليها اللاكانيون: «الدوال» (٢)، باعتبار أن الأصوات يعنى الحروف (سيرج لوكير) التي تجسد الأدلة اللسانية هي، إن لم تكن مجردة من ميلولاتها المنطقية العادية، فهي على الأقل تتحول نحو نظام آخر من الدلالة: إن نظام «التدلال الفانض/ الحال محل» هو ما يكوّن اللاوعي داخل اللغة. وينبغي التأكيد على أن هذا الأخير إذا كان «مبنياً» كاللغة فهذا لا يعنى أنه يملك لهجة خاصة، ذلك لأنه يملك القدرة على تغيير اللغة، أو بتعبير أدق هو نفسه هذه القدرة، ذلك لأنه يقوم على هذا التغيير نفسه باعتباره «خطاب الآخر» (٣). وبهذا، إذن، نجد أنفسنا أمام مادة لفظية مُحترقة بمهارة من طرف بلاغة نوعية، وهي المادة التي سمحت بالباثولوجية ومقاومات النوم المحوكة أو مقامات «البراءة» الطفلية

بتحليلها قصد استبيان ذلك الانتشار والتوسيع الإمبريالي لنداءات الليبيدو، ولكن هنا يمكن التساؤل: ماذا عن المادة اللفظية الأدبية؟

من المعروف في لغة التواصل النفعي الخالص - باعتبارها الحالة المثالية للغة، الهشة دوماً، والمعرضة كما سبق أن رأينا لغزو الفتات والهفوات - أنها تخضع لهيمنة مسبقة من المنطق؛ أي أنها سيدة التبادلات للمنظمة بين الناس، ومن ثم سيدة الدلالات الواضحة تمتلك كل كلمة مدلولاً (وهو واحد على العموم) والمخاطب يفكك الرسالة دون صعوبات كبيرة. أما لغة الطفل الذي يلعب، ولغة الإنسان الذي يحلم، ولغة «الأحمق» فهي لغات مبهمه لأن اللاوعي يسكنها ويحرفها باستمرار. أما اللغة الشعرية - وهذه عبارة مناسبة للإشارة إلى كل لغة غير نفعية: أي لغة الفن - فعليها أن تقدم لنا تركيباً من الاثنين ومنهما معاً (وهذا لا يكفى طبعاً لتخصيص العملية التي نعتبرها استيقية). ولهذا ينبغي الرجوع إلى تحديدنا التقريبي قبل النظر في كيفية إنتاجها واستقبالها (وهنا يتعلق الأمر بنمط استقبال خاص). ينبغي أن ننطلق مرة أخرى من مظهرات الغريزة: أي من المؤثرات والممثلات الإيراقية أو اللفظية. فالانفعالية تمر أولاً داخل اللغة في شكل غير متمفصل، ويتعبير أدق في شكل لا - لسانی، أي في شكل صراخات وانفعالات... إلخ، وبهذا فهي إما أن تستعاد من خلال معجم مطابق (هذا يعجبني، لا أحسن أني بخير)، وإما أن تقدم نفسها بطريقة ملتوية بالنظر إلى قطب الخطاب، فإذا اخذنا وصفاً داخل محكي ما، سنجد أنه لا يعيد في أي حال إنتاج ما هو واقعي، بل يصنع مقارنة لشئ من الأشياء هذا العالم مانحاً من خلال الشريط انطباعاً قد يكون عابراً، أو إحساساً بالإشباع، بالانزعاج، بل باللامبالاة (المحسوبة). ولهذا يشكل تدوين العنصر الانفعالي على هوامش الخطاب مشكلاً في حد ذاته، أما التمثيلات فهي تتلاقى في شكلين أساسيين أو مبنيين: فمباشرة هناك الاستيهام، وجانبياً هناك التذلل. والاستيهام كما نجده في حلم اليقظة إخراج حكاكي فعلي لنواة استيهامية لا واعية، فهو يقدم في شكل سيناريو ينطلق من جملة بسيطة تتجسد فيها الذات في علاقة دينامية مع مختلف الأشياء التي تتوجه إليها رغبتها. وعلى سبيل التمثيل، فمثل هذه «القصص» هي الخبز اليومي للأساطير والتراجيديا والرواية العجائبية. أما عبارة «التذلل»، ومهما بدت غريبة، فهي مناسبة لتعيين

مجموع مؤثرات المعنى التى لا تلاحظ بشكل مباشر داخل مظهر من النمط السردى: ينبغي أن نفكر، على الأثر كاحتياط، فيما يلاحظه النقد فى قصيدة كأصدا، كوسيلة نقل للموقف... إلخ.

إن هذا التقسيم يخفى مرة أخرى ذلك التقسيم التقليدى إلى «مضمون» و«شكل»، من جهة أولى عندما يكون مضمون استيهام ما مفهوماً بعيداً عن إخراج المشهدى (دون أن ننسى المراجعة الثانوية)، ومن جهة ثانية، عندما يستطيع استخدام الدوال اللسانية (بدءاً من الفونيمات إلى حدّ الأشكال الفارغة كالكليشيه مروراً باختيار تركيب معين وبتقطيع إيقاع محدد) من أن يكون منفصلاً أمام نظر المحلل - القارئ، عن ثقله الدلائلى، من تدالاه اللاوعى<sup>(١)</sup>.

ما الذى يحدث عندما تجد نداءات الرغبة نفسها أو ممثلات الغريزة، أو اللاوعى، إلخ - خاضعة لإخراج فنى (كيفما كانت التحديدات الإيديولوجية أو المسمّى استيقاً) بدل الخضوع لإخراج عوضى أو إخراج حلمى أو لإخراج لعبى (لاعب)؟ من البدهى أنه بالإمكان تشبيه الكتابة الأدبية هنا بشئ فنى، ولو أن عبارة «الجمال»، بكل تقلباتها، قد استوردت من الفنون التشكيلية<sup>(٢)</sup>. وما يحدث، فى نظر فرويد، يستند إلى بعض الصيغ - المفاتيح، وتقدم هنا صيغتين تبدوان تحديديتين:

- «من اللافت للنظر أن بإمكان لا وعى إنسان التفاعل مع لا وعى إنسان آخر عن طريق تحويل الوعى».

(س. فرويد - ما وراء النفس، ص ١٠٧)

- «يبدو ألا جدل فى أن لفكرة «الجميل» جنورا فى التهييج الجنسي، وأنه أصلاً لا يشير إلى شئ آخر غير ما يهيج جنسياً».

(ثلاث مقالات فى النظرية الجنسية، ص ١٧٣).

سنعود إلى الصيغة الأولى، فيما بعد، لكن من المهم طرحها من الآن. أما الثانية فهى ذات حمولة عامة وتتقدم كمسلمة فرويدية، لهذا لن نقول عنها إلا كلمة واحدة.

إن جمال الجسد مرتبط بما يهيج جنسياً: وهذا لا يعنى: «يهيج ما هو جميل، بل

يعنى «الجميل هو ما يهيج» - وهذا ما أغرى أغلب الكائنات الإنسانية فى الأزمنة المنسية، بحيث تعترف فيه بالواقع وتنقله، يعنى مؤثراته، من جهة بحسب ثقافتها (المرتبطة مثلاً بالظروف المناخية والعرقية والغذائية)، ومن جهة أخرى بحكم التكييفات الفرية الأولية (وهنا نستحضر بركات الطيب مع الانتباه إلى كونه يميل إلى النساء «الحولاء» لأن مرضعته كانت تشكو من الحول) (٦). وهذا الإغراء يرفع العوائق وينتج تهيجاً محيطياً ويسمح بالبحث عن تلذذ تناسلى، لكن هناك «تابو» يبقى مرتبطاً بالأعضاء التناسلية نفسها التى تعاقب ببشاعة عند المتحضرين، وبالصمت عند الشعوب التى يكون فيها عرض هذه الأعضاء أمراً عادياً. وربما أن الأمر يتعلق بمنعوع يعود إلى الإفراط فى القلق أو إلى المبالغة فى التقدير: والنتيجة واحدة، فاللامرئى يقلق، والمرئى معرض للتهديد قدر ما هو معرض للمتعة. وما يلاحظ على الخصوص أن القدرة على الإغراء تنتمى، عن طريق النقل، إلى الطبايع الجنسية المحيطة:

- «إن الأعضاء التناسلية نفسها (...) لا تعتبر غالب الأحيان جميلة، وبالمقابل، يبدو أن طابع الجمال يرتبط ببعض العلامات الجنسية الثانوية.» (س. فرويد - قلق فى الحضارة - ص ٢٩).

## ٢ - مكافأة اللذة والإعلاء:

هكذا نصل إلى الفرضية الفرويدية المشهورة بمكافأة اللذة، وهى فرضية نجدها مصاغة فى نهاية نص «الشاعر والخيال»:

- «يخفى الحالم اليقظ استيهامته بعناية عن الآخرين، لأن لديه انطباعاً بأن هناك ما يستدعى الخجل. ولو أطلعنا عليها، فإن هذا الإطلاع لا يجلب لنا أية لذة. ولهذا تبدو لنا مثل هذه الاستيهامات، عندما نواجهها، منفرة أو هى بكل بساطة ما يصيبنا بالفتور. لكن عندما يكون الشاعر (...) هو من يحكى لنا ما نجح إلى اعتباره أحلامه النهارية الشخصية، فإننا حينئذ نختبر لذة جد كبيرة معزوة بلاشك إلى تضافر الكثير من مصادر المتعة. كيف يتمكن من بلوغ هذه النتيجة؟

(...) إنه يلطف مما للحلم النهائى من تركيز على الذات وذلك بتحويله وإضمماره،

وهو يفرينا بحق الاستفادة من لذة محض شكلية (...) يشجعنا من خلالها بالكيفية التى بها يقدم استيهاماته. نسمى كفاة الإغراء أو اللذة التمهيدية مثل هذا الحق فى الاستفادة من لذة تقدم إلينا من أجل تحرير متعة علينا تصدر عن طبقات نفسية أكثر من ذلك عميقة (...).

فالممتعة الحقيقية أمام الأثر الأدبى تصدر عن نفسيتنا التى تجد معه خلاصها من بعض التوترات. وربما أكثر من هذا، ألا يكون الشاعر عندما يسمح لنا بالتلذذ باستيهاماته دون خجل أو وسواس، هو من يساهم بقدر كبير فى بلوغ هذه النتيجة؟

(س. فرويد - مقالات فى التحليل النفسى التطبيقي، ص ٨٠ - ٨١).

وأخيراً، فإن كل شيء يحدث كأن الحظ فى أن نستشعر لدى الآخر اعترافاً لطيفاً باستيهام معروف بـ «شنوذه» يسمح لنا بأن نتلذذ به لحسابنا الخاص بضمير مرتاح. وسواء كان تقديمه هنا جيداً، أو كان بشكل أكثر فظاظه هناك، فإن ذلك لا يهم شريطة أن تكون الاستفادة حقيقية؟ وبعد، ألا ينبغى قبول هذا الدفق المتحرر من كل خجل. لهذا ينبغى أن تكون «الفائدة» طروباً: جانبية حقيقية. وإذا أزيلت المقامات، كما كانت من قبل ومن أجل الانصراف إلى المتعة الإيروسية، فلا شك فى زوال كل كرب أو فتور. وهذا هو دور الشكل، كما يفترض فيه «شكل جميل» - والامر لا يتعلق فقط بالتناغم للملائم والفعالية السرية، إنه توافق لذيذ ذلك الذى يقوم بين العين واللوحة: فهذه الأجساد وهذه الفواكه وهذه المناظر تكشف رشاقته المرحبة عن أشكال مستديرة وعن لعبة مشتركة بين الظل والنور وعن أوجه مضطربة وعن نقطة صفراء بديعة... أما بخصوص النص، فهى الإيقاعات، ومن ثم التنفس، واستردادات الأصوات وتوافقات الأصوات والاستعمال اللامالوف للفظلة أو لسياق جملة، وسحر «صورة» مفاجئة، وفجأة صفة تغير السياق، ويكور أو شخصية «صائبان» مستحضران على أساس من اللاواقع، واستدعاء كلمة أو رمز من خلاله تنزلق فكرة معمارية متفق عليها وهى التى نتكلم، أو أحياناً هوس، عادة أسلوبية نحسها كرفة جفن... فالجوهرى أن يمر التيار، يعنى: الانفعال. وما قبل الشعور (ومنه يستمد نقد ممارس تحليلات لقلقه) هو الذى يأخذ على عاتقه عدداً وافراً من الشظايا التى لا تظهر للعيان والتى يجنى ابتهاجاً. وهكذا الأمر، فى موضع آخر بالنسبة إلى اللاشعور.

ولهذا، فإن إغراء الشكل تمهيدى بالنسبة إلى فرويد الذى يرفض دراسته كما هو منكر أن يكون ذلك من شأنه. ولأنه كذلك، فمن المفترض أن يفتح على نوع آخر من اللذة وأن يوجد مصدر آخر للإشباع، فى الخلف أو فى الأسفل أو فى الوسط تماماً، لكنه يقدم بطريقه يبقى بها غير مرئى (كالظرف المخبوء بمهارة عن العين فى الرسالة المسروقة لكاتبها يو). وحسب التعبير الاقتصادى فهذه اللذة، وهى بعيدة عن أن تكون ثانوية، ترتبط بتفريغ الليبيدو الجنسى الذى لا يحس تحديداً كما هو، لا بصفته ارتياحاً من توتر شديد، ولا بصفته مرتبطاً بدائرة الانفعالات الأصلية.

يمكن أن نفترض أن هذه النفحة من المتعة تتمظهر على مختلف المستويات. أولاً، من خلال أبسط ابتهاج مستعاد بالقدرة على الاستيham بكل حرية ما دام قد حصل التغلب على عقبة ما، وسيكون ذلك هو اللذة اللاعبة نفسها، اكتشافات مع استقلالية الطفولة أو الخضوع لمملكة العمليات الأولية، على اعتبار أن مبدأ الاتصال هو ما يوجه هذه الملكات: وإجمالاً، فهى ملكات الفوضى. فهنا نجد تلك القدرة المستعادة على اللعب باللا معنى، ذلك الرفع المؤقت لواجب الاعتماد على العمليات الثانوية التى تدبر مبدأ الواقع. إن إيقاف الطاقة وعزل الانفعالات والربط منطقياً بين التمثيلات والتحايل على حواجز المستحيل والتقدير تبعاً للزمن والإبقاء على أسوار الكبت واقفة أمور لها وزنها، بحيث إن النفاذ إلى منطقة اللعب الحر يتمحّص عن أنحار (من خلاله نستعيد النكتة). ونضيف إلى ذلك أن الاستثمارات الانفعالية تكون أقل كارثية ممّا فى العرض، وأقل شدة ممّا فى اللعب الطفلى، وبشكل مفارق، فما يدعمها أنها تشتغل على أحسن وجه أو لأفضل مدة، لكونها محكمة يضبطها إشباع نرجسى معترف به من طرف الأنا الأعلى (٧) - المحفل المكلف بتمثيل اقتضاءات الواقع كما المنوعات العائلية داخل اللاوعى (ولن تستمتع بدلاً من ذلك من نفس جنسك، إلخ) ، وهنا نجد مرة أخرى نظرية الفكاهة كإخبار لمصروف انفعالى (س) - فرويد - النكتة وعلاقتها باللاوعى، ملحق الكتاب).

وهنا، ينبغي أن ننظر فى ميكانيكية أخرى هى ميكانيكية الإغلاء، نحن نعرف أنها تتركز فى الواقع إلى أن نشاطاً غريزياً ويُحوّل عن مجراه نحو غاية جديدة لا جنسية، ونحو أشياء مثمّة اجتماعياً (ج. لا بلانش و. ج. ب. بونتاليس: معجم التحليل النفسى، ص ٤٦٥).

خذوا أمثلة من نوات عديدة تمتلك غريزة سانية قوية: ففى إطار الزهان ينفذ چاك السفاح هذيانه عبر «انتقالاته المشؤومة إلى الفعل» الذى نعرفه جميعا، وهذا طبيب جراح يكتسب وسيلة ممتازة للإعلاء فى إنقاذ حيوات إنسانية، وهذا مركز دوساد يقوم بإخراج مشهدى بواسطة الكتابة لصور تنظيمه الاستيهامى المذهبة، كمن يقرأ «مائة وعشرون يوما» فهو الآخر يتحرر من بعض التوترات بالاستيهام انطلاقا من نص ساد. ويمكن القول إن ساد قد وجد فى قلعة الباستيل الفرصة ليشفى غليله بواسطة المخيلة أثناء الكتابة: أن تكون كاتباً وأن تتمسك بوصف الروح الإنسانية، وليكن ذلك فى شذوذها، فهذا هو الوضع الذى يقبله المجتمع بل ويحتاج إليه أحيانا - وماذا عنى أنا القارىء؟ أعرض لنفسى وجهاً لوجه فيلم الربع المفضل، وهنا يوجد ما أحقق به رغبتى، وما يمننى من توجيه ساديتى المستترة نحو محيطى: لكن يمكن أن أكون استاذاً مختصاً فى رواية القرن ١٨م، أو طبيباً نفسانياً أو عالماً فى الإجمام، فلجندى «مجبوراً» مهنياً على قراءة ساد، ومشغولاً بهذه القراءة دون أى تحفيز حقيقى... وإذا كان الإعلاء الفنى مضموناً مبدئياً فى حالة الفنان سيد إبداعه، فإن فعاليته صعب توضيحها فى حالة الهاوى (٨).

### ٣ - عن التقمص:

إن بلوغ المرام بواسطة القراءة يتحقق، فى جميع الأحوال، بين أنائى وأنائى، داخل ما يسمى وضعا نرجسياً. فموضوعى (موضوع حبنى مثلاً) موجود فى داخلى لكن لا كجسم غريب بل كجزء من أنائى (٩). هذا ما يمكن أن يكون من تأثير التقمص. هى ميكانيكية بسيطة، والجميع فكرة عنها، والأدب نفسه، منذ دون كيشوت إلى حدّ چان بول سارتر ( فى روايته «الكلمات» ) مروراً بدمام بوفارى، يعج بأمثلة عن هؤلاء القراء الذين يتصرفون على أنهم «أبطالها الحقيقيون» ويجعلون التشبه بهم مثلهم الأعلى: وفى إطار تحليلنا، فنحن نصاف حالات أكثر تميزاً. ودراسة فرويد «الشاعر والخيال» تقف عند هذا الأمر مميزة بين الحكايات الشعبية التى يكون أبطالها جد نموذج، وبين الروايات المسماة «سيكولوجية» حيث توزع مختلف مظاهر النفس على عدد من الشخصوس - الركائز، بل والروايات «الغرائبية» التى لا يكون فيها البطل إلا سارداً لما يلاحظه فى الحياة التى تحيط به. وينبغى القول إن أشكال



و درجات التقمص غير محدودة: ينبغي التذكير بأن الجوهرى هو أن الأفعال الممثلة عبارة عن استيهامات متكررة، ويمكن القول إنها تقريبا مخففة بواسطة نقل ما هو طريق. وهكذا يصير المشكل: كيف ولماذا يدرك القارئ أن الأمر يتعلق فى كل هذا بمسكوت عنه هو وحده الذى يملك الحقيقة يريد إبلاغها إليه (لكن من هو هذا الضمير الغائب؟ وبأى جزء منه نفسه يتعلق الأمر؟). إن تقمص الفارس للشجاع أو المخبر الذكى أمر يتعلق بعملية مثثلة الذات نفسها: نتجأ، سرىا وعن طريق شخص مسخر، بكل الكمال. لكن هل هذا هو المهم؟ أوكيس المهم بالآخرى هو ما يمر أمام عيون القارئ؟ هنا أيضا تكون حالة أوديب نموذجية (١٠). وقد سجل فرويد الأثر الذى تحدثه عندما قال:

«إن الرعدة لتسرى فىنا عندما ننظر إلى هذا الذى يحقق أمنية طفولتنا، وهى رعدة تدخر طاقة من الكبت الذى ألجم منذ إذ ذاك هاته الرغبات. فالشاعر إذ يُخرج إلى الضوء جرم أوديب، فهو لا يترك لا محيضا عن أن نعرض دخيلتنا، دخيلتنا التى لا تفتأ هاته الدفعات ماثلة فيها وإن قُفعت».

(س. فرويد: تفسير الأحلام، ص ٢٢٩).

فمن خلال للسيناريوهات المنجزة نسترد، دون أن نعلم ذلك، انفعالاتنا العتيقة: نسترد تلك الطفولة التى تعبها رغبات رهيبه، فهذه هى حقيقة ماضينا التى نستشعرها، ومن هنا الذعر، نسترد ذلك عهداً قريبا من الجئة، قريبا مما نسميه عادة «بلد الطم»، ومن هنا التلذذ. والنتيجة أن يسحرنا هذا الذى نعرف أننا كنا (والذى لم نكنه أبداً بشكل مضبوط، ولكننا حلمنا بأن نكونه) والذى نكرر فى كل لحظة ذكره المفقودة. فعند عرض «الملك أوديب» نستمتع باللعب مرة أخرى، ويشكل علنى إلى حد ما، بتلك الأدوار التى لم يسبق أن لعبناها حقيقة فى الماضى والتى لا تكف عن إعادة إنتاجها فى أحلامنا واستيهاماتنا بعيداً عن الآخرين، ومن خلال إعادة إنتاج تتغنى بغياها وبانعدامها - فهل لعبناها بالفعل، لقد كان هذا فح الجنون الذى يستند إلى رغبة ميتة (لأنها تحققت فى الواقع)!

لن يكون من قبيل الصدف أن تتناول الدراسات الحديثة فنون العرض وهى التى عمقت بشكل أفضل مقاربة الرغائب الأولى. ففى هذه الفنون ينظر إلى الأشياء على

أنها مضخمة بواسطة مَسْرَحَة الإخراج المشهدي وتفخيمه: إن المشهد اجتماع مقدس بين الصوت والأضواء. وفيها تكون الأشياء قابلة للمس: بفضل فعل مجسد، ومرعى من أجل عيوننا التي تعتبر أيادي أرواحنا، هنا تشكل تمثيلات الأشياء وتمثيلات الكلمات شيئاً واحداً. فالهم هو التمثيل أولاً.

وفي هذا الشأن لا مفر من الاطلاع على دراسة كريستيان متز المضيفة «الفيلم التخيلي ومُشاهد» ضمن كتابه «الدال للتخيّل» UGE, 1977 «١٠ - ١٨» ودون أن نتحدث كثيراً عنها مادامت تهّم في المقام الأول هواة الفن السابع وفوائده الخاصة، فإنها تترجم، حيال مشاكل الاستقبال الذي ترتبه النفسية للتخييل القادم من الخارج، هماً من هموم النظر إلى الأشياء بمنظار جديد يمكنه أن يعمل على تطوير فكرتنا التقليدية عن «الانفعال الجمالي».

أما بالنسبة إلى الاعيب ورهانات التراجيديا، فمن الضروري الاستناد إلى أبحاث أندري غرين التي جمعت في كتابه «عين زائدة». في افتتاحيته، يحيي هذا الباحث التماثل بين المسرح الذي ينفصل عن المشاهدين بواسطة صف أنوار أو بأى حاجز مادي آخر، وبين ذلك «المسرح الآخر» حيث يشتغل مصير الفرائز، مركزاً بإلحاح على أهمية الكواليس التي تحجب العمل اللاشعوري، كما تخفى جهاز التشغيل المسرحي، وهو يلجّ على أن كلام الممثلين هو الذي يغلف بحضوره الفيزيقي المتحرك والانفعالي الجانب المنطقي - النحوي في النص الذي يفظونه، بشكل يؤمّم بالحياة اليومية. ولهذا يعين كمشروع إلى قراءة نفسانية «البحث عن المحركات الانفعالية التي تجعل من العرض المسرحي رَجماً وجدانياً من خلاله يلقي المشاهد نفسه مشاركا ويشعر بنفسه لا فقط مطلوباً، بل ومستضافاً كأنما كان ذلك موجّهاً إليه» (ص ٢٩).

إن أندري غرين يركّز في كتابه على أن روعة وسحر (المشهد) المسرحي يؤدّيان إلى «توقيف مفعول الكبت» وقلب اتجاه العبور إلى الشعور بالنسبة إلى هذا المتجرّم المعاقب بالمنوع الذي يكوّن العرض. خاصة وأنه يضع الفضاء الجمالي بما هو حل مؤقت للمشاكل التي يثيرها وضع الإنسان، بين حلّ العصاب الفردي والمُحاصر. وبين حل الدين الجمعي، الجماعي والإعلاني:

- «بين الاثنين (...) يشغل الفن موقعا انتقاليا يُنعت بميدان الوهم، هو الذى يوفر متعة مكبوتة منقولة بواسطة أشياء تكون ولا تكون ما تمثله» (ص ٢٥).

وإن كان هذا لا يهيم بشكل خاص إلا التمثيل الحى للفن المسرحى، فإنه ينبغي نقله، بواسطة بعض الترتيبات، إلى كل الأشكال التى لها علاقة بالفن الأدبى، أى إلى كل الأجناس.

و المحلل نفسه يعيّن الطريق إلى حل المشكل البقيق والقليلة دراسته نسبيا. فالموضوعات الاستيهامية ذات الميل الجمالى يكون إعدادها داخل نظام ماقبل الشعور. الشعور من أجل إظهارها، لاحتسبها داخل العزلة الخاصة بطم البقطة، وهذا لايعنى أنها تتخلص من المظهر النرجسى الخاص بهذا النوع من التشكلات: فالذات لا تتخلّى عنها إلا من أجل استعانتها وهى مقومة (مقبولة) من طرف الآخر (الجمهور) الذى يستولى عليها ويدرجها داخل نرجسيته كقارىء. فالأمثلة تكون منتدبة، وهى تصبح فعالة ومكافئة عندما يعكسها الآخر (وهنا نسترد، بلا شك، المثل الأعلى للأنثى). فالإنتاج الفنى يشتغل، حسب المؤلف باعتباره «نرجسيا مضاعفا» (١١) لأن عمل على تدويله. فالمتعة التى تفقدها الذات عند تحويل رغبتها فى الموضوع، عن طريق مباللة الغاية الجنسية بغاية سامية تستردها جزئيا عند استقبال البناء النرجسى للآخر. وبهذه الطريقة، تستحق موضوعات الإبداع الفنى أن تُسمّى عبر - نرجسية، بمعنى أنها تخلق تواصلا بين نرجسيات منتج ومستهلك الأثر» (ص ٣٠). ويبقى تحديد ما يحدث لهذا المستهلك: وهو مُنعّم عليه بأن يشعر بنفسه مستقبلا ومؤثما على هذه المتعة، دون أن يكون مع ذلك فى مصدر هذا الشيء الجميل الوهمى، فلذلك يمكن أن نفترض أنه يستثمر المزيد من الطاقة اللببيدية الاحتياطية فى استعانتها على طريقته وفى الإجابة عنها بلفته الخاصة، وفى التمديد المشخص الذى يمنحه للاستيهام المقدم، وبعبارة أخرى، فهو يزخرف الشبكة أو أنه، خائبا، يصرف النظر عن ذلك وفى أحسن الأحوال، وهو راض عن الاعتراف به كمستقبل أو كمنتج، فإن هذا أو ذاك، سينتفع من الانفعال ومن الصياغة الاستيهامية، وسيكون بإمكان كل واحد أن يتلذذ بذاته وأن ينلخ فى علاقة مع الآخرين فى الوقت نفسه.

وإجمالاً، فالواحد يعتقد أنه وحيد عندما يقرأ، لكنه دون وعى يقرأ مع الكاتب فى وفاق واستحسان وتجارب (١٢).

#### ٤- الم الكتابة:

سنفهم لماذا لا يستطيع المنظور التحليلى النفسى أن يقيم، عندما يتعلق الأمر بمادة الفن، تمييزاً صارماً بين الانفعال الذى يحسه المستهلكون «بشكل سلبى» وذلك الانفعال «الفعال» الوحيد لدى المنتجين: هناك دوماً عمل النظام الأولى واستثمار الوجدان، وقد انطلقنا من المظهر الأول لأنه يبدو أكثر يسراً من بين الاثنين، فالأدب التحليلى المكرس لـ «الإبداع» هو الأكثر غزارة. لكنه ليس دوماً الأكثر حسماً (ربما لأنه بالضبط لا يركز بما فيه الكفاية على التبادل المركزى). وإجمالاً، فإن هذا هو ما يحدث: يجد المحللون صعوبة كبرى فى أن يُسقطوا على المبدع معلومات وتحليل تهم بكيفية نوعية منتج الأشياء الفنية، وملاحظاتهم تنطبق على كل نوع من النشاط فيه يسمح الإنسان باستثمار ذاته دون إبحاز (١٣). والفنان يملك هذا الامتياز خصوصاً فى عصرنا المصنع حيث يتم الإنتاج فى حلقات، قصد الحفاظ على الدخل التجارى بدل منع سلطة الاكتمال الذاتى لإنتاج الأشياء، والفنان تتجلى أصالته فى كونه حرفياً حقيقياً، يعمل من تلقاء نفسه، من تخيله بإيقاعه، ولو كان محاصراً بقيود المؤسسات والأنواق والأنماط. وفى نهاية هذا العمل الحر، هناك فى كل مرة قطعة وحيدة تُدرج هى نفسها ضمن سلسلة لها هويتها الخاصة، لها أسلوب.

فى إطار التواصل العبر - نرجسى يفرض التباين بين الذات شكلاً خاصاً من العطاء المقدم والمستقبل ومثلما يكون الهواة فى ميدان الفن متأثرين بأهمية العمل (كمية الزمان ونوعية الانفعال) الذى تظهر حركيته بعد إنجاز مؤلف ما، فكذلك ينبغى أن تختبر الأنا النرجسية بطريقة ما درجة استثنائية من الاعمال (١٤). وللاوعى أيضاً نسبة معينة من «المهارة» توجه نجاحات «العبرى». إن تفهم وانصات الذات المستقبلية يتطلبان النجاح فى تنوير النظام الثانوى (المسمى بالذلة التمهيدية) وكثافة فى الانفعالات المستمرة وتيسراً تستعده المحتويات الاستيهامية من تشييدها. وينبغى أن يكون هذا الأخير مضبوطاً، لا ناقصاً لأن هذا سيخلق

صدمة (لا تواجه الرغبة الجنسية إلا في القلق) ، ولامبالغاً فيه لأنه بذلك سيستقر الإنكار (إن يكون هناك على الإطلاق أى مركز للاحتكاك، ولاوعى القارئ، لن يقوم بأى وصل). فالمطلوب هو الانفعال الذى يمارس لعبته الحرة بين الاكتساح للمربع والجفاف، وأخيراً هو بالضبط مكافأة اللذة: كثير من الإشراف الأعمى، فالقليل جداً لا يثير الانتباه.

كيف يبلغ الشاعر هذه النتيجة؟ هذا هو سره الخاص. إنه فى هذه التقنية التى تسمح بالتغلب على هذه القوة المنفردة، والتى لها حقاً علاقة بالحدود القائمة بين الأنا والأنوات الأخرى يكمن «فن الشعر L'ars poetica» .

(س . فرويد: مقالات فى التحليل النفسى التطبيقي - ص ٨٠).

وعند الحديث عن الصعوبة التى يخبرها الفنان عند بحثه عن النوبة الحساسة - «إنه الفن بعينه»، كما تقول الحكمة الشعبية - ينبغي أن نعى باننا لا نحرك إلا قيد أنملة هذا اللغز الشكل الجميل الذى وقف فرويد أمامه عاجزاً (١٥). ونحن نملك ، ربما، ترسيمات للموت، ولكننا لانملك أية وسيلة لقياس الشدات: هناك حالات كثيرة من هذا النوع، والباراميترات المستخدمة عديمة بالنسبة إلى التحليل النفسى كما بالنسبة لآى نمط من التحليل فى الوقت الراهن. ومع ذلك فهنا ينبغي أن نتقدم. لكن ماذا ترانا نجد فى الأدب التحليلى الذى يهم عمل الفنان؟ تنسب تحليلات الإبداع إلى ميكانيكية الدفاع أو إلى تشكل تسوية، إلى رضى نرجسى بالذات، أو إلى منفذ خارج النرجسية، إلى نشاط وثنى أو إلى إعلاء ناجح، إلى توسع الاستقلال الذاتى المنتج (أو بعيد الإنتاج) ضد الأب أو تحت إمرته، إلى لجوء إلى حضن الأم أو إلى الانتقام منها<sup>(١٦)</sup>.. إلخ. وكل هذه الإمكانيات قابلة للإدراك وقد تم إدراكها.

ويخصوص تجربة المحللين النفسيين أمام الحالات الخاصة وبخصوص اقتراحاتهم النظرية، سنجد إيضاحات وإطاراً بيبلوغرافياً فى الفصل الثانى من الجزء الثانى من كتاب أن كلانمى: «التحليل النفسى والنقد الأدبى» (٥٣ - ٦٥).

لكن إضافة إلى الأعمال المذكورة حيث تبرز أعمال بيير لوكى وميشال دوموزان،

سيكون من المناسب أن نضيف بهذا الصدد أبحاث ميلانى كلاين (١٧). فهى تقترح النظر إلى الدفع الإبداعي على أنه محاولة إصلاح للموضوع (موضوع الحب) الذى يتم الاعتداء عليه خلال مراحل التكوين النفسى القديمة، وهى محاولة كانت قد اقترحتها الانا الأعلى الباحثة عن التحرر من عقدة الذنب (فى هذا الشأن وبخصوص الفرضية التكميلية لمتابعة إصلاح الذات نفسها المقترحة من طرف جانين شاسكى - سمير جل، نحيل إلى كتاب، «من أجل تحليل نفسى للفن والإبداعية» المنشور سنة ١٩٧٧م، ص ٨٩ - ١٠٥).

### ٥. الورقة والأريكة:

ليس للمسلك الذى تقدمه دراسة التعليقات إلا القليل من الحظ فى بلوغ نتائج واضحة: فالأمر لا يتعلق، مثلاً بمعرفة الوسيلة التى من خلالها ينقل نشاط من نمط «قضىبي» بعض الإشباعات، بل بإبراز كيف يسد القلم (أو الآلة الكتابية؟) حاجة رمزية خاصة لن يسدها مجرد الترميق بواسطة مثقب ولا الاستعمال الحرفى لمخرطة طبيب الأسنان ولا استعمال المعمول (هذا إذا افترضنا أن لنا خيار المهنة ومتسع من الوقت للترميقي!). ولا يتعلق الأمر بالتشديد على رغبة فى تخليد الذات نفسها: فالإنسان الطموح يملك وسائل أخرى أفضل من الريشة لكى يصير خالداً، ومن وجهة نظر مادية يحصر المعنى - لكن بالنسبة إلى المنظور التحليلي - لا يفرق الإنسان كله جذوره فى الجسدى، فى العالم الحاضر للإحساس، فى العلاقات الحيوية بالآخر؟ - فإن أصالة فعل الكتابة لا تعود إلى أن الكاتب يكون مسكوناً بصورة جمهور مستقبل ومراقب (الشاهد المتضمن)، بدعوى أن كل فنان ككل صانع يبدع من أجل أحد ما، (كأحد مظاهره) أمام أحد ما أو مكانه. إن أصالة فعل الكتابة، بالمعنى اللازم للعبارة، مرتبطة بأصالة للكتابة فى معناها المتعدى الأكثر حسية الذى يعنى رسم النص على سناد بكر. وإجمالاً، فهو يعنى رسم النص الأسود على سناد أبيض.

ولا يتعلق الأمر بالتشديد فقط على القيم الرمزية من مثل عدوانية الريشة التى تخدش جلدًا (لحاء أو رقًا أو قَصِيماً، واللغة تتحدث عن غلاف كان حياً فيما قبل)؛ ومن مثل التكرار البعيد الذى يحدث عندما يلامس الأصبع خدًا أو صدرًا فاتناً

ملاسة مرسله أو مستقبله، ومن مثل محصول المذاق المصوب الذي يصير بذراً أو أمانة مقدسة أو اثراً مفروضاً دوائه بالطابع الذي نمنحه له، أو بمعاثه خريشة، بوسخ، بلطخ، بتقدمة أكثر أو أقل انتقاماً ذات ماهية برازية (ينبغي أن نستحضر هنا على أية حال اسم أرتو): لاشئ من كل هذا ممكن فيه، فالمتعة اللاواعية في الكتابة تتجاوز في إمكاناتها ما تقترحه علينا مخيلة ورعة أو متمدة.

يتعلق الأمر أيضاً وربما قبل كل شيء بهذا المحاكى، بهذه المحاكاة للعلامة المطبوعة على مساحة جاهزة، المسجلة داخل مكان - زمان يفصل بين مقصد لن يكون هناك أبداً منفذ آخر إليه وبين فهم يتجدد مع كل قراءة، يسمح به النص دون أن يتضمنه مسبقاً. المحاكاة، لكن محاكاة ماذا، وفي ماذا، ولماذا ؟

إن تكرار عملية خارج مكانها ونظامها الخاصين - ونحن نعرف قوة مايسميه فرويد أوتوماتية التكرار التي تقدم في نفسه الوقت الإكراهات المرضية (للفشل، مثلاً) وظاهرة عامة ترتبط بالطابع المحافظ للغريزة (ميك إلى الاستثمار داخل وجوبك)، هذا ماسبق أن قاله سبينوزا) - هو ما يكون محاكاة الكتابة. وهذا لايعنى إعادة إنتاج محتوى أو صورة أو إحساس، بل محاكاة اشتغال، بمعنى آخر، هو نقش رغبة غير قابلة للصياغة على الجسد وبالجسد نفسه الذي صار، أو بالأصح هو في طريقه لأن يصير، مرآة متحركة بفضل هذا النقش بالضبط نقش زائع (مشوه) ومتنكر (ترميزي) ومائل (السقاطات المتوالية المتجنبة التي تكون مسير الفكر). لقد تحدث المحللون منذ بضع سنين عن الشاشة البيضاء «شاشة الحلم» التي يعرض عليها الفيلم، أي مساحة الجلد اللبني اللثدي المغذى الذي يعتبر أول مدرك حسي، الذي لاينسى ويكاد لاينقل، ربما هذه هي الورقة. وعلى هذه الورقة خريشات وتخطيطات الرغبة، بدءاً من الرسم الفاحش وصولاً إلى شبكة المفاهيم المجردة. والصراخ ليس أبداً بل هو ممثله. فما يكتب هو تطوير لما كان ومايزال يصرخ. «إن القصيدة الغنائية عرض لتوجع ماء يسجل بول فاليري في مكان ما... وهكذا دواليك.

إن حركة الكتابة تعيد مسافة الرغبة ما بين غيابها والخطاب اللفظي حيث تتسجل تصورات مجازية ثم ناطقة - ويطيعة الحال، شريطة أن يتعلق الأمر بكتابة حرة،

بكتابة رفيعة، ومن ثم، بتخييل موجه من طرف الرغبة إذا نحن استعربنا صياغة محلل سبق ذكره غالب الأحيان أعلاه(١٨). لكن كثيراً من الحلقات لاتزال تعوز رحلتنا الاستكشافية، ما بين اللحظة التي يكونها جمع عدد من التمثيلات اللاواعية في حكاية والمحة الأخيرة للنتاج النصي: لاتعرف شيئاً بقيقاً عن غاية وكيفية مفرق الطرق الذي يحدث حين يستطيع تلك الجمع أن يصير حلاً أو استيهاماً في حالته السليمة، حين يدخل منطقة ما قبل الشعور. قد يكون الأهل - وهذا فرض الآن، يبقى فحصه خاضعاً لمخاطر خارجية علاوة على صعوبته الخاصة - في اتجاه مخطوطات المؤلفات الأدبية: إن المسودة تقدم، قبل كل شيء سلسلة من المعادلات المرفوضة التي يمكن أن يعلمنا فك سنّها الإقادة منها.

في الواقع، من المعروف أن المحللين النفسانيين لا يستطيعون تفسير الأحلام إلا باستخدام الرصيد الباقي من التداعيات الحرة التي يقدمها لهم المحلل وقت المعالجة عندما يقوم في إطار «القاعدة الجوهرية» (قل كل شيء يدور في ذهنك بدون استثناء)، بدراسة الأثر الذي تحدثه فيه هو نفسه بعض الكلمات المجردة حسب الظاهرة من كل قيمة، من كل معنى، من كل حكمة، من كل طابع شخصي. فالتداعيات الحرة تحاذي الحلم: ليس عدلاً أن نرى جزءاً منها على الأقل قد استطاع التقدم على الصياغة النهائية لنص من النصوص؟

قد تلفت الحثالات الاهتمام إذا قدمت لا فقط معلومات عن فن الكتابة عند شاعر أو روائي، بل وأخبار عن التعابير المجاورة الماثلة القابلة للاستبدال التي كانت قد اعتبرت ممكنة في لحظة معينة من التأليف. وهذا ضرب من هالة بدء التنفيذ الناقص الذي يشرح النص المحتفظ به في النهاية والذي «سنمضي» للاستفادة منه، دون اعتبار أن الرباط التحويلي الذي يتأسس بين الناقد والمؤلف الذي يعرض له سيتسع بشدة، منظوراً إليه في جهده الكامل، في «شطحيه»، في ترده، فالكاتب يكون أقل مهابة، ويبدو أقل مناعة مما هو عليه الحال عندما يكون ممثلاً (بالمعنيين: الشهرة واكتساب المظهر اللاواعي) بواسطة جانبية إمضائه. وحتى إذا لم نصبح من «فرأشيه» المقبولين في الحياة الخاصة، فبالنظر في تلمسات كاتب كبير نكون قد عقدنا معه روابط أكثر إنسانية في اتجاه فهم أكثر حميمية.



وهنا، يضاف آخر مشكل فى هذا الفصل، مشكل الكاتب فى علاقته بالمعالجة.. نلك لأن هناك ميلاً يكاد يكون مفرطاً إلى إيقاف الأدب فى حوالى ١٩٢٠.. من المفيد بامتياز معرفة رأى الكتّاب الذين مروا من تجربة الأريكة، وعند الاقتضاء معرفة لماذا يرفض الآخرون، وهم لا يحسون أنهم على مايرام ويعيشون بعد انتشار الفرويدية، يمتنعون عن اللجوء إلى مساعدة أحد المحللين (أهو خوف من القضاء على «النبوغ» والعُصاب فى الوقت نفسه؟). توجد شهادة فى شكل تأمل منظم ندين بها لـ«برنار يانكو» وهى منشورة فى العدد ٢١٤ من NRF (أكتوبر ١٩٧٠م).

بانطلاقاً من جملة فرويد المذكورة سابقاً والقائلة بأنه من إثر اللذة التمهيدية فإنّ الأثر الفنى «يهدى» بعض توقّرات، نفسيتنا العميقة، يفترض يانكو هنا وجود «نوع من المعالجة بالنسبة إلى القارئ»، (ص١٩٦)، لكنه يؤكد الاختلاف بين المحلّ وقت المعالجة والكاتب، وهو مستلّق على الأريكة يتحدث الأول إلى شخص ما، وهو جالس إلى مكتبه يكتب الثانى إلى (باتجاه) غائب؛ أحدهما ينفّد لدفق غير مراقب للانطباعات، والآخر «يختار كلماته». الأول يشير إلى واقع من ماضيه فى اجترار لا متناهٍ، والثانى يطارد داخل مصيره تخيلاً سيحبس نفسه فى خطاب مغلق، وطبعاً فالجلسات غير ضرورية، بحيث إذا كان الكلام يشق على المريض فإن الفنان يرحّ تحت عصفه الإلهام؛ وإذا كان المحلل موجوداً هنالك خلف ظهرى فإن القارئ «المحترس والمتحمس فى نفس الوقت» يؤثّر على الكاتب بحضوره الذى يتعذّر محوه، وأخيراً يأتى وقت يعاد فيه للحلّ إلى وجوده المستقل بذاته فى حين يصح أن فعل الكتابة، بما أن «الأثر نافر من كماله الخاص»، هو حقاً نشاط لا متناهٍ.... غير أن المعالجة والكتابة ليستا متطابقتين. ولو كانت هذه وتلك، اللتان تتغذيان من الاستيهامات، تلجأن إلى الخطاب من أجل معالجة مادة خام ماثلة، فإن الاختلافات تظل قائمة. تتحلل فى التحويل إلى شخص واقعى، ونكتب فى العزلة لا بل ضدها، نقيم الى المحلل كلامنا من أجل أن يرد إلينا، ويكون القربان قبلاً جواباً عن إغراء خفى: «إن ميزة الخطاب الأدبى هى فى أن يكون خارج المقام» (ص١٥٠)، فى أن يكون افتتاحياً بالنسبة إلى الكاتب. ما نقوله يحيل على وجه التقريب إلى المعيش الداخلى، أما مانكتبه فهو، ينتمى إلى «الخارج»، ومهما حاولنا استعادته فهو نفسه من يطردنا خارج نسيج الورقة. وأخيراً، فجعل الأريكة هى الجمل اليومية التى

تلتبس شفافية ملائمة للتبادل؛ أما جمل المكتب فهي تحمل في ذاتها مبتغاها الخاص: إن الهدف المقصود هو العبارة المثبتة، ويانكو يسمى «التثبيت» (ص ١٥٨)، هذا الأثر الذي كان يسمى في موضع آخر أنبية، القادر على إغلاق اللغة على نفسها، بحيث إن الاستيهامات الموضوعية في النص، كما يستخلص يانكو، ليست موجهة من طرف الوعي من أجل أن تكون قائمة فيه أو متلفة، بل إنني «لا أحملها إلا يوم العمل الذي يجعل منها، وهو يرسخها بدل تنويعها، أثرا تاريخيا، فالاستيهام أن يتلاشى هذه المرة، بل سيبقى شبيحا، ماهو أبدى بعد أن صار «قرينه» الخاص. «إن الكتابة لاتشفى، إنها تصون (...) فالكتابة ميكانيكية دفاع، وهي بلاشك أصلح من ميكانيكيات أخرى، لكنها ليست الأكثر فعالية» (ص ١٦٢).

لقد تركنا الكلمة الأخيرة لهذا الروائي الذي يتكلم عن بصيرة، وقد جعلناه يثبت ذلك. ومع ذلك، فإن القارئ، الأناني سيضيف في سره: إنه لأمر مؤسف بالنسبة إلى هذا الذي لايسمح له التثبيت إلا بالانتظار، وهذا أفضل بالنسبة إلينا، إذا كان هذا التثبيت يسمح لنا بالأمل.

### هوامش الفصل الثالث:

(١) ينبغي أن نحدد بأن الطائفة الراضية (الليبيدو) قد أدركت من قبل فرويد كسلسلة من الدوافع (الغرائز) المنحصرة في مفترق الطرق بين الجسمين (الجسدي والذهني، النفسي)، فالغرائز لا تدرك، ومن ثم فهي بمعنى ما لا توجد، إلا من خلال أثرين اثنين: الانفعال (الترفيه - الانزعاج) والتمثيلات اللاواعية، يعني تلك المثلثات (بمعنى النوايا) التي تتخذ شكل تمثيلات نفسية (بالمعنى الذي نتحدث به عن «تمثيل شيء ما») والتي تبقى مثبتة في موضعها الأصلي بقايا ذاكرية، والعبارة الألمانية التي تشير إليها، Vorstellung - repräsentanz قد تفهم خطأ إذا فهمت على أنها «ممثل التمثيل»: بل إنها على الأصح «تمثيل ممثل (الغريزة)». ونلاحظ هنا أهمية الغريزة لتعيين نقطة التقاء الجسدي والنفسي: إن الاحتفاظ الأولي محدد على أنه تفويض للجسد الغرائزي وهو ليس بالجسد الفيزيولوجي - التشريحي، بل الأصح إنه نظام حي فيه يتم فصل وجود العالم الخارجي والاحتفاظ بوجوده الخاص المزود مسبقاً بشكل فكري معين (ومنطق) للعمليات الأولية الذي يجعل الزمانية والنفي والهوية.

(٢) إن استعمال هذه الكلمة - وهي ليست ابتكاراً لفظياً من جانب لكان، بل هي مفهوم نظري جوهري في نظامه - بخلق بعض الصعوبات في دراستنا الأدبية المطلوبة أحياناً بمعالجة «الدوال اللسانية» (نحيل إلى سوسير) عن طريق تحليل تأثيرات التداخل (كالألعاب الصوتية، مثلاً) التي يستحيل اعتبارها «دوالاً لراضية»، ولو أنه من الملاحظ مبيناً أن هناك رابطاً مفترضاً بين الاثنين، وإضافة إلى كون هذه العبارة مزعجة، فإنها نوقشت من خلال وجهة نظر نظرية من طرف الفلاسفة المعاصرين، وإن لم يجدوا استحساناً من قبل لا كان، وإعطاء فكرة عن هذا الملف نحيل إلى ليوطار - الخطاب، الصورة - ص ٢٥٠ - ٢٦٠، وبخصوص الاستعمال اللاكاني للسانيات السوسيرية والجاكوبسونية، وبشكل أوسع بخصوص دريدا، نحيل إلى مجلة «شعرية» للفرنسية عدد ٢٦، ص ١٤٠، ونحيل أيضاً إلى كتاب جون لوك نانسى وفليب لكو - لا بارت في - عنوان الحرف - دار غاليلي، ١٩٧٣م (ونحيل بهذا الصدد إلى ج. لكان «الحلقة الدراسية العشرون»، «Encre» دار سوي، ١٩٧٥م، ص ٦٢).

(٣) وهنا نكتشف التصور اللاكاني للذات: لم تعد الذات هي التي تدبر الألفة، بل إن «الأنا» هي التي تقيم (وهي تتلخص في ألا تكون إلا) تعاقباً للتبدلات، للقطائع التي تنتج داخل «الخيطة» الذي يديره تزاوج الدول - تلك فقاعة غياب تنزلق باستمرار داخل الأنبوب، بما أننا تحدثنا منذ قليل عن الفوضى. أنا لا أوجد «أنا» لا توجد أبداً هنا حيث ينتج المعنى: فأنا تشير إلى أن «ذلك» يتكلم لحسابي وعلى حسابي، يتكلم مكانى الذي هو فراغ. فالذات لا تمتلك لغتها، بل اللغة هي من يمتلك الذات: تحملها وتحيطها بشروطها، ذلك لأن الخطاب يؤسسنى كذات غائبة، دون أن تكون لي سيادة حقيقية عما أقوله / تقوله الأنا - وهنا يوجد اللامعنى.

(٤) وهو أن يكون، وليس عيباً في التفكير به، إلا «ابتغاء - القول» المكتسب بجل الشفرة. إن طلب للعنى، والحقيقة التي يكتشفها آخر الذات، صياغة وليس ترجمة.

(٥) لا يبدو من قبيل المفارقة الافتراض بأن التمثيلات الفنية الأولية تنطلق من اعتبار وإعادة إنتاج محاكيين للجسد الإنساني - والنسائي أساساً، وليس إطلاقاً لأن الوضعية الإبيدولوجية للواقع تقوم بتفصيل المنظور الذكوري، قدر ما يعود ذلك إلى أن الموضوع الأول للافتتان هو الأم بالنسبة لكل واحدة: هناك حضور المورفولوجيا أمام النظر، وحضور الصوت بالنسبة للأنثى، والجسد بالنسبة للأنثى. فمن هذا الترفيه التشكيلي، تم استخراج أصول الجمال اللساني أو الخطابى بطريق القياس.

(٦) بخصوص الظاهرة العامة التي تربط الطاقة الانفعالية للجميل بحزة عيب، نحيل إلى:

Note sur la beauté, scilicet, 6 - 7, scuil, 1976, p 337 - 342.

(٧) أو بشكل أكثر دقة، بواسطة هذا المظهر الإيجابي الذي ليس قامعاً للأنثى الأعلى التي تسمى مثال الأنثى. فالرجوع إلى الأركان اللاكائية يبدو هنا ملائماً: بما أن مثال الأنثى يتوفر على جزء مرتبط بالنظام «الرمزي»، فإن إغواء اللذة الجمالية سيكون قائماً بفضل قانون الأب وبفضل اندراج داخل الشبكات (الرمزية) للغة، محمياً من خطر الاستهواء الخيالي، لأن «المتخيل» الذي يتموضع فيه مطلق المتعة يضم نذيراً مضاعفاً قاتلاً للهوية، نذير انفصال (الجسد المجرى) ونذير انصهار (العلاقة للتناظرية).

(٨) يسجل أوكثاف مانونى بأن الإعلاء لا يكون شاملاً إلا فيما نذر، وأن «شيئاً ما من اللا - معنى في الرغبة اللاواعية يتمظهر هو الآخر» (نحيل إلى كتابه: مفاتيح من أجل المتخيل، ص ١٠٥).

(٩) يلاحظ أندري غرين في مكان آخر أنه بالإمكان «أن نخجل ونحن نقرأ» مكتوباً (يعلم أنه «قادر» على ذلك): فهذا دليل على أن كل شيء يحدث كأن منظور الآخر يضغط علينا أثناء القراءة المنفردة. إن «نصى» هو الذى ينظر إلى ويحاكمنى بشكل من الأشكال.

(١٠) يبدو أوديب - الملك مثل نص متميز لا يحتاج إلى تفسير لأنه يقوم بإخراج تفسيره الخاص: «المسرحية ليست شيئاً آخر غير إظهار متدرج ومحسوب - تماثل تحليلياً نفسياً - بفعل أن أوديب نفسه «إلخ» (نفس المرجع، ص ٢٢٨).

(١١) لقد أشار شارل بولمان، الذى يزاول فضلًا عن ذلك بين فرويد وبنو جيسارة فى توفيقية معقدة ومحدرة - صحيح أن التحليل النفسى للفن يعود إلى ١٩٢٩ - إلى أهمية النرجسية، والوجهان الاستيهاميان للذات ينسب إليهما القدرة على التنظيم المتميز هما: «العودة إلى حضن الأم» «وتيمة القرن» للذات يحملان علامة هذه الوضعية النرجسية. ونشير إلى أن بورمان يتحدث عن "narcisme" عندما يتعلق الأمر بالجمالى وعن "narcissisme" بخصوص الحب التطبيقى، وهذه جزئية تثير الفضول، خصوصًا وأن فرويد قد سبق أن عدل فى الألفية عبارة علماء الجنس Narzissismus إلى Narzismus (وهذه هى العبارة الوحيدة التى يستعملها) حادًا للمقطع المركزى "is" استخرج مسبقًا من اسمه المدنى sigismund كاسم يجده تتأفر الأصوات (٩) والذى يكتبه على هذا الشكل المعروف sig nel ... وعلى الأقل سنستخلص من هذه الحركة التى تتكرر الحجة على وجود أثر تأثير بالجرسيات اللفظية.

(١٢) سنضيف إلى هذا الملف جملة فرويد الآتية: «يملك الإنسان داخل حركيته النفسية اللاواعية (١٣) نحيل بخصوص هذه النقطة إلى: س. فرويد، تلقى فى الحضارة - ص ٢٥.

(١٤) نحيل إلى: ج. لابلانش وج. بونتاليس: «معجم التحليل النفسى»، ص ٢٠٥ - ٢٠٦. إن الاستيهام هو، كما رأينا ذلك، لعب بواسطة معطيات (غير مصاغة) الرغبة برفع مؤثر لحاجز الكبت؛ وبداخل المعالجة الكليينكية توجد ظاهرة مماثلة. تعترض مقاومة ما إن يواجه المحلل مادته الخام اللاواعية الخاصة، مواجهة تحدث كلما قام بتفسير هذه المادة الخام، وهذه المقاومة غالبًا ما تتخذ شكل إكراه التكرار: ونسمى الاعتمال هذا العمل الذى يسمح باستخراج عنصر ما من التماسات التى تحدث تلقائيًا من أجل التعرف عليه حقيقة، من أجل تمريره من القبول العقلانى (الذى لا يكتفى) إلى إبداع داخل المعيش. ولأنه صوغ استيهامى مدرك وإرادى وواضح، فإن جهد التخيل الجمالى ينحصر فى مكان ما بين الاستيهام التلقائى للحالين وبين استعادة المادة الخام فى المعالجة الكليينكية. أما الكاتب - وهو الذى يكتفى بتطبيق وصفات، ومن هنا لا ينصرف إلى عمل بيداكتيكى فى فنه - فيمكن أن نقول إنه يعمل عندما يصارع اللغة من أجل التعبير عن ذاته، من أجل اقتلاع شيء يؤرقه فى قلبه، إلا من أجل إيجاد شكل يتكلف بما يبدو مستحيلًا قوله بطريقة أخرى. وقد كانت اللغة النفسية التقليدية ترد كل ذلك دون علم منها، عندما كانت تقول بأن الفنان يجد «مُخَرَّجًا» لآلامه الداخلية وأنه «يعيش» بعمق أفضل من عامة البشر.

(١٥) «إن علم الاستيهاميات يدرس الشروط التى تجعلنا نتأثر بـ «الجمال»، لكنه لم يستطع أن يأتى بتوضيح حول طبيعة وأصل الجمال (العلم التشكى) وقد أجهد نفسه بفزارة فى جمل جوفاء، مثلما هى رناته، مرصودة لإخفاء غياب النتائج. ومع الأسف، فعن هذا الجمال، لا يقول التحليل النفسى الشيء الكثير» (س. فرويد - تلقى فى الحضارة - ص ٢٩).

(١٦) سنسرد هنا جملة كاشفة (لكنها وجيهة كلياً) لصاحبها كفى روزالطو «بإمكان الفنان أن يتخذ إزاء أثره موقفاً استيهامياً لكل عنصر من العناصر المكونة للمثلث الأولي» (وظيفة الأب والإبداع اللغائي، «مقالات في الرمزية»، ص ١٧٣. وسنجد في هذا الكتاب ملاحظات مفيدة جداً لموضوعنا، رغم أن الرسم كان فيه موضوع اختيار، ص ١٢٢-١٢٨، ٣٠٦، ٣١٤، ٣١٦).

(١٧) نحيل إلى رولان جاكار: «مفريزة اللوت عند ميلاني كلاين»  
Lausanne, L'Age d'Homme, 1971.

(١٨) نحيل إلى: أندري غرين: «التدخل» مجلة الأدب (الفرنسية) عدد ٣، أكتوبر ١٩٧١ م، ص ٢٨. وهذا المثال الممتاز جداً سيكون حاسماً إذا كان من أجل هدفه الصريح إلى منح المحللين وحدهم الحق في قراءة نص بواسطة التحليل النفسي، يطلاق من سلسلة مقلقة تصعب الموافقة عليها باعتبار كل ما حاولنا بيانه، هكذا قدمت المسألة بكل وضوح «إن الخطر الذي يركبه (المفسر المحلل) هو إذن أن يفشل في القبض على المعنى اللاواعي للنص». وغرين يعرف أنه ليس للنفسية «معنى» يمكن فكّ سننه (وليس من الخارج خاصة، ومن طرف آخر): فلماذا يريد من النص أن يكون له معنى (ومعنى واحد فقط)؟ لماذا يريد ذلك إن لم يكن ويمجهود قليل الدقة من أجل أن يكون النص أمامه، هو المحلل، مجللاً؟ وهنا نجد أنفسنا أمام فحّ من المفروض أن نعود إليه فيما بعد (نحيل إلى الفصل السادس من هذا الكتاب): ربما أن النص يملك شيئاً كالاشعور، لكنه ليس لا شعوراً؛ لأنه لاغريزة له، ولا رغبة / رغبات أخرى له غير رغبة الكاتب المفقودة ورغبة القارئ، المغامرة دوماً، وإذا «استمتع» القارئ، فإن النجاح قد تحقق: ليس هناك قراءة تحليلية سيئة للنص، إذ ليس إلا تفسيراً معروفاً باستحالته أو تدخل بدون لذة، فالرغبة فائدة وستبقى مفقودة، و«الخطأ» يمكن أن يقع على عاتق النص أو على عاتق القارئ، هنا والآن). وغرين نفسه سيكتب بعد هذه السطور: «إن الإحياء الذي يحدثه التفسير يشهد على خصوصيته أو على عمقه: وهذه الجملة لا تصلح فقط للمعالجة الكينيتيكية. «فبمجرد أن أتحدث عن رغبة النص ويقوم كلامي بإشباع رغبة (رغبتي، رغبة الناقد، و/ أو رغبته، رغبة قارئ الذي هو القارئ، معي لنصنا المشترك)، فإن قراحي ممكن قبولها سواء كنت على «حق» أو لم أكن. الأمر الذي لا يعني مرة أخرى أنني قد كشفت عن «المعنى اللاواعي للنص» وهو مفيد اليدين والرجلين: ببساطة إذا استطعت أن أطعم بعملى اللاواعي العمل اللاواعي للنص، تماماً كما يطعم ناقد آخر بثقافته التاريخية تاريخية النص، وكما يطعم ناقد ثالث بكفائته الشعرية التنظيم الدال الذي يؤسسه داخل النص، وإلا فلا يلزم الحديث، كما يفعل غرين بحق، عن حظ مختلف للمواقف النقدية في أن تنجز داخل النص، قصد الضبط، «تقطيعاتها».

## الفصل الرابع

### قراءة الإنسان

«من الملاحظ أن مجال الخيال كان ولا يزال  
«نخيرة» تكونت عند الانتقال الأليم من مبدأ  
اللذة إلى مبدأ الواقع لأجل منح بديل للإشباع  
الغريزي الذي تفرض الحياة مفارقته. فالفنان،  
كما العصابي، ينصرف بعيدا عن هذا الواقع  
الذي لم يعد كافيا إلى هذا العالم من الخيال،  
ولكن على خلاف العصابي، فهو يعرف كيف  
يهتدى إلى طريق الواقع الراسخ. فإثاره تكون  
إنجازا متخيلا لرغائبه اللاواعية تماما كما  
الأحلام، التي تقاسمها، فضلا عن ذلك كونها  
منزلة وسطى بما أن على هذه كما على تلك إلا  
تواجه قوى الكبت بشكل مباشر. لكن على عكس  
إنتاجات الحلم اللا اجتماعية والنرجسية، فإثار  
الفنان تظهر قيادة على أن تلقى قبولا لدى  
الآخرين، وعلى إيقاظ وإشباع نفس الرغائب  
اللاواعية لديهم».

(س. فرويد: حياتي والتحليل النفسي، ص ٨٠)

لقد حاولنا حتى الآن أن نتبين الفرضيات ووسائل المقارنة والسياق العام للروابط  
الإنسانية الذي تنطلق منه النظرية الفرويدية حتى يمكننا أن نطمح في إيصال  
دراسة المشاكل التي يثيرها علم الجمال الأدبي إلى بعض النتائج، لم يكن الحديث  
يجرى إلا حول شروط الفن وإنتاجه واستهلاكه، أبداً لم يكن حول الآثار التي تكون  
الأدب والتي صارت أو ستصير مؤلفة ومنشورة. والأهم أيضاً وفرة وفائدة حصّة

الأعمال النفسانية المخصصة لواقع الكتابات. ومرة أخرى، نجد فرويد يشق الطرق. بل إن هذا الرجل النابغة قد افتتح كل جدول الأعمال دون أن يهتم بالتبعة الخاصة باستبصاراته. إن إنتاجاته الموزعة على امتداد عشرين سنة لا تزعم عرض نمو فكرته عن الفن، ليس أكثر من أنها تعيّن الأولويات. وقد كان تاريخ التحليل النفسي فى أيامه وبعده أكثر توجيهاً. وإجمالاً - وفرويد موضوع جانباً - فإننا نعاين فيه بطيية خاطر ثلاثة أصناف من الانشغالات، ثلاثة مراكز من الاهتمام مستكشفة عبر العصور بطريقة غير متساوية: الإنسان، إنسان، الآثار.

كان الانطلاق بتفضيل ما يبدو أقل تخصيصاً فى الفن الأدبى باتجاه ما يحدده مباشرة، أى للمحتويات الكونية، باتجاه التشغيلات السرية فى كتابة ما. ومن المحتمل أن القطيعة القابلة للعزل التى عرفت موضعها حوالى منتصف هذا القرن مرتبطة بازدهار الفكر البنويى، أو على أى حال مناهج التحليل البنويى: إن فينومينولوجيا التجارب النفسية قد تنازلت عن الريادة لصالح (علم) تأليف العلاقات الدينامية موحّد الوحدات القابلة للعزل التى تعزلها عن الأفعال الإنسانية. والتحليل النفسى لم يكن يجهل جهلاً تاماً هذا التحول الجديد الذى يضر بحقل المعرفة والذى ينعت بسمة «موت الذات»: الإنسان مخلوع عن عرشه، انتزعت منه السلطة التى كان من المفترض أنه يباشرها على أرض الواقع فى نفسه وفى الخارج. ويستحيل أن نكرّر كما فى العصر الكلاسيكى: «أنا سيّد نفسى وسيّد الكون»، وفرويد وماركس ونيتشه، باعتبارهم «فلاسفة الشك»، قد مروا من هنا (نحيل هنا إلى ميشال فوكو) والعلوم الإنسانية قد أندفعت إلى هذا النشاط (وهنا نحيل إلى ليفى ستروس أو إبنغار موران).

## ١ - الإنسانى والرمزى:

بأية مفارقة، إنن، عُيّن هذا الفصل بـ «قراءة الإنسان»؟

بكل بساطة، لأن هذا الاسم، المكتوب بشكل مغاير، يبدو هو الوحيد الجدير بأن يجمع ثانية ما يتموضع بين نظرية الجهاز النفسى مثلما يشتغل فى سجل علم



الجمال وبين الإنجازات الخاصة بكتاب معين. وبشكل أكثر دقة، ستكون هذه اللحظة مرحلة وسطى بالنظر الشاملة إلى مختلف أنماط مقارنة الموضوع الأدبي بحصر المعنى (يعنى الكاتب والنص). هكذا سنجد أربعة أركان: محكيات نموذجية، أنماط وحوافز، أجناس أدبية، نماذج شكلية. ومن أجل تثبيت الأفكار، فإن هذا يعنى: حكايات خرافية، حالة نون جوان، العجائبي، إلحاح استعارة ما. مقولات يسميها جيرار چينيت (Palimpsestes, Seuil, 1982) بالدعبرنصية، لأن النصوص والكتاب يستخدمونها، يستثمرونها، يلجأون إليها بطريقة أو بشدة جديدة. إنها ليست وثقا لا على عصر ولا على لغة ولا على فرد ولا على مكتوب واحد، ذلك لأنه لا يمكن تعيين أصلها، وابتكارها لا يمكن إسنادها إلى شخص معين. وباختصار، يمكننا القول إنها تنتمي بكل المتغيرات الممكنة إلى الراسمال الرمزي للإنسانية. إن استعادتها بلا نهاية وإعادة كتابتها واستخدامها من جديد يدرجها ضمن تقليد يفرق، كما يقال، في ليل الأزمنة، وفي ليل اللارعى كما يمكننا القول.

إن الحديث عن القيم الأصلية للإنسانية يثير مشكلين. ما هي هذه «الإنسانية»؟ سيعترض المؤرخون، الماركسيون بالخصوص، الميألون إلى الاشتباه في وجهة نظر إيديولوجية كلما بدأ أنه تم نسيان تعيين العوامل الإيديولوجية الجذرية بتحديد عصور فضاءات الثقافة؟ وفضلا عن ذلك، إذا كنت تبحث عن «القيم الأصلية»، فإنك ستقتل الفرادة التي تحدّد قيمة الأثر للفنى، وسيحتجّ الأدباء الحقيقيون قلقين من النظر إلى فكرة الجمال نفسها وهي مقحمة داخل خصوصية العبقورية، وسننسى أن الفرق هو حسبهم مسألة «أسلوب»: أى أنها مسألة كيفية معالجة التيمة أكثر مما هي مسألة محتوى (هذا الذى ينسبونه إلى آدمى الإنسانية الكلاسيكية بشكل أسهل من نسبه إلى آدمى المادية المنسولة).

لن نعود إلى هذه الهجومات المعروضة مرات عديدة في الساحة، والتي يسهل أن نبين لهم أصلها - فالتحليل النفسى يفضحها على أنها إنكارية (١) - قدر ما تسهل الإجابة بكيفية استدلالية، وبعض الكلمات التوضيحية لابد أن تكون كافية. إن الذى

يصنع الإنسان، قبل تطور العقل التقني، هو ظهور الرغبة على الهامش، بالإضافة إلى الحاجات. فالأسمى الصغير يولد مخدوجاً، وينبغي الاهتمام به اثنتي عشرة سنة قبل أن يصير استكفانياً، قادراً على البقاء: ربما هنا يكمن سر ارتباطاته الوجدانية النوعية التي تستلزم إنشاء ملائماً لمحرم ارتكاب المحارم - وهذه هي النقطة الوحيدة التي عن طريقها ينتسب الجهاز النفسي العميق إلى تاريخ لا علاقة كبيرة له بالتاريخ العام، بما أن كل شيء فيه يجري بين الطفل والآباء. صحيح أن اللاوعي يشغل داخل لسان خاضع لشروط قضاء وزمان معينين، لكن العمليات الأولية تكون «لا تاريخية»، ذلك لأنها تجهل الزمانية الموجّهة (الماضي - الحاضر - المستقبل). وإذا كانت الأنا الأعلى تدرج عناصر خاصة في كل تنظيم ثقافي، فإن اشتغالها يتعلق بميكانيكية ثابتة، فالـ «هذا» لا يأتي مكوناً من غرائز ثابتة مثلما الأساس الفيزيولوجي، أما بالنسبة للأنثى فهي تتصرف وتحمي نفسها بطاقة دائمة ومستقلة عن الوسائل العلمية التي تستعين بها قصد التوضيح إزاء الواقع. ومنذ الصيحات الأولى للملينوفسكي، أخفقت المعارضة «الثقافية» للتحليل النفسي، وعلماء الاجتماع يهاجمون اليوم «التيار النفسي» (باعتباره ممارسة في الغرب) أكثر مما يهاجمون نظرية اللاوعي. ومن جهته، فإن احتراس المتخصصين في الأدب من الفرويدية مرتبط بحكم مسبق موجه ضد كل العلوم الأخرى كالتاريخ (الرقائمي بشكل عام) والفيلولوجيا، وتستمر الإشارة بأن معطّلات ودلالات الرغبة ذات الأصل الجنسي تكون مهينة بعض الشيء مجردة من الطابع الإنساني، وأحياناً تتم السخرية، باسم عقلانية متجاوزة وباحتداد ظلامي، من كل محاولة تسعى إلى الخروج من الاجترار السيكلوجي والقداسي الذي لا يريد الحديث إلا عن الأموات والقيم والعقل بلغة أرسطو، والذي تلذ له الثرثرة حول سر وعظمة العبقري الذي لا ينبغي مسّه بسوء لأنه مقدس أو ينبغي أن يبقى كذلك.... والخطر هو هذا الخوف من ألا يكون للنص معنى (سليم) «الشيء الوحيد المتفق عليه بأفضل شكل؟» موضوع دوماً من أجل ترسيخ نَبْأَلَتنا، قدر ما يعرض نفسه لشروحنا البسيطة. وهناك نفور من أي جهد لاكتساب جهاز مفاهيمي «جديد» يمكن من تطوير دراسة الأدب، هذا المحكوم عليه بأن يبقى مستودعاً طاهراً

للعبارات والأفكار الأزلية: وقد تحول هذا المستودع منذ عهد قريب إلى مزيلة، بل هو مستودعها العام.

إنَّ ما يرفضه على السواء رواد الأنثروبولوجية الوضعية المستوحاة من المذهب السلوكي أو المذهب المادي التاريخي الزمان الماضي، كما أولئك الذين ييقنون متمسكين بتصوّر إنساني عن الفعل الأبدي، هو مبدأ حركية الترميز لا تخضع لقوانين التبادل البسيط والمحكم. ولهذا ترعّبهم وجهة النظر النفسانية عندما ترغمهم على ألا يفكروا بعبارات الشفرة، وألا يتصوروا أن الإنسان هو سيّد شفراته. صحيح أن هناك رفاهية في استبدال حاضر بمقارنه، وليس أقل صحة أن هذا التكاثر الذي يؤسّس نظرية الليل (والمشاريع «السيمبولوجية») لا قيمة له داخل نظام الرمز، وأنه من الضروري أن نقبل مقابل التفسير صرف النظر عن الترجمة. فبالنسبة إلى تلك الذات التي لا توجد أبداً، بفعل اللاوعي، هناك حيث نعتقد (نعتقد) أنها توجد، يخر الخطاب تلك الدلالة التي يستثمرها - دالة لا تبلغ ولا تنجح في المرور داخل الوجود اليومي إلا بطريقة تقريبية (وبطريقة شافية داخل سياق التقنية ذي التشفير المفرط). إن تدخل المتكلم وتدخل السامع وسط الرسالة المزعومة يخل بكل أثر اللغة المحكوم عليها مبدئياً بالتواصل. فأيسر استعارة تبعد المعنى إلى إحياء يستحيل توقيفه: كيف يمكنها أن تكون محايدة؟

لنأخذ على سبيل المثال اللغز المشهور الذي يعالجه أوديب فالرجش - الذي نسميه أبا الهول (سفنكس) ويسمّيه الإغريق واللاتين «السفنج» ويشك المصريون في جنسه: سنقبل الآن أن لا أهمية لهذا الأمر - سيسأل عن «ما الحيوان الذي يسير على أربعة أرجل في الصباح، وعلى اثنتين في وسط النهار وعلى ثلاث في المساء»، وهذا أوديب الحكيم يترجم: «الإنسان» طفلاً فرجلاً ثم شيخاً يستعين بعضاً. وهذا ما يُعيد الميثولوجي (٢) ترجمته في شفرة كونية: الإنسان كالشمس (مشرقة، ثم بالغة أوجّها، ثم غاربة) والملك - الفرعون إلهي. وسيقول المطّل النفسى: بلا شك، بيد أننا سنفهم أيضاً: الوليد، فالطفل اللانجسى في مرحلة الكمون (٣)، ثم هذا المراهق ذو العضو الثالث الذي يكون في الوقت نفسه عصا

لضرب الأب بلا تبصّر (?) للطريق، وقضيبا لامتلاك الأم (وقد أظهر أوديب ذلك جيداً)، وايضا برازا مقبلاً من أجل إغرائها، حقاً إنه الطفل المتسلم والمتنظر من طرف الأب، واخيراً فهو العضو الذى يمكن أن يؤدى بنا إلى الحرمان وإنّ... إلخ. وبالنسبة إلى من يستند إلى الأسس الفرويدية، فإن كل تكوين رمزى سيجد نفسه فى متناول دليل هذا الدلّخ: هناك دوماً شيء آخر للاستبدال، للإدراج داخل سلسلة الإضافات.

ولأنه يتجدد ويعاود، فالتفسير لا نهاية له مثلما التحليل العلاجى. وهو كهذا الأخير، لا نوقفه إلا على إشباع مؤقت، وهو عابر على أى حال، على وجه تقريبي: فهما يستندان فى آخر المطاف، فى آخر الحكاية، إلى صيغة للرغبة الأصلية غير قابلة للصياغة، يستندان إلى سرّة الاستيهام، وببساطة، فهما محصوران غالباً فى إحدى الصياغات الشرعية التى تقطع الجهاز النفسى والتى نسميها بالاستيهامات الأصلية: العوبة إلى الحفزن الامومى، المشهد الأولى، الإغراء، الخصاء. وفى النهاية، يضاف كل رمز إلى هذه الإنتاجات الأولية، ولهذا لم يعد هناك من داع إطلاقاً للحديث عن اللاوعى الجماعى(4): إن كل ما يحضره الفرد وما تنتشره خطابات صوت الشعب Vox Populi المميّزة قليلاً يجد هنا أصله، إن لم نقل بنيته. ولهذا أيضاً، فإن فائدة القراءة النفسانية للنصوص الأدبية، التى لم تكن تركز على فكّ الشفرة، تبدأ منه لكى تحصي وتحل الخيوط التى تكوّن لعبة التحويلات، وليست معادلة الاستعارة بما ينبغي أن يستوقفنا (هل هناك شيء آخر أتفه من مساواة؟ فى النهاية هناك دائماً  $!O=$ ) بل العملية الاستعارية نفسها ومسافة التسعير. وليست قائمة الرموز، بل تشغيل ترميز ما. فالرمز ليس مفتاحاً، إنه عمل.

## ٢ - خرافات وحكايات واساطير:

سنستمر، إذن، فى افتراض التصور النفسانى قادراً على إحضار ما يجعل من اتصالنا بالأدب الكونية أكثر تنويراً ووضوحاً وخصوصية. ولأن لكل مقام مقالاً، فلذلك سننطلق من هذه القصص الرمزية التى تحكيها لنفسها القبائل والإثنيات

والشعوب والحضارات، وهى القصص التى تجد نفسها تحكى مغامرة بطل (إنسان أو حيوان) «فى قديم الزمان»، مهمته إبراز تماسك الجماعة ولا سيما تجسيد مصدر عرف له قوة القانون. فابتداء من التعليمات التى تستحيل مخالفتها بشكل مطلق وصولاً إلى أبسط وصايا حكمة الأمم، فإن مُجمل قائمة التشريع المسمى «طبيعياً» يجد تبريره فى مثل هذه «الكتابات»، ما يسميه القدامى بدلقوانين اللا مكتوبة»، وهو ما ندركه اليوم على أنه جسد التقاليد والعادات الذى يصعب أن نعاين فيه الإكراهات الإيديولوجية. فمنذ أجيال، لم نعد نرى فى هذه الحكايات إلا «قصصاً نطلع الأطفال عليها قصد إفتان خيالهم - والأطفال يطلبونها كي يستمدوا منها بشكل لا واعٍ حق التلذذ باستيهاماتهم من فم رآوٍ عائلى.

والعديد منها، وهو مأخوذ من متون أكثر قدماً أو من التقليد الشفوى، قد كان مستمراً من طرف التراجميين أو الملحة، لا بل من طرف الروايات الأولى.

إنها تتخذ أسماء مختلفة، تبعا للسياق الثقافى الذى يراها تستحق التكوين (بواسطة الاستذكار ويفضل الكتابة): تسمى خرافة فى الأديان متعددة الآلهة، واسطورة فى الأديان التوحيدية، وتسمى ساغة وقصيدة ملحمة فى شعائر البطل العائلى أو الوطنى، وحكاية تراجمية (Märchen) أو عجائبية (الحكايات الخرافية) موجهة إلى جمهور معروف أنه بسيط وعامى. وتتباين كثيراً أبعادها ولغتها وإفراطها فى الدقة. ولها كلها قواسم مشتركة: منها أولاً أنها تتموضع على هامش الأدب الرسمى بصفتها إرثاً فولكلورياً أو إرثاً قديماً، ثم إنها بخاصة إخراج، هى المدفوعة داخل ماضٍ أقل أو أكثر تحديداً («وكان ياما كان...» فى غابر الزمان In illo tempore إلخ)، لشكل استيهامى منزلته من التشييد الشعرى لا يبدو أنها تنمى القارئ الغربى الحديث(ه).

إذا كانت هناك ترسيمة عامة، فإنه يمكن حصرها فى صراع البطل ضد قوى عدائية حتى النصر، ثم نهاية تكون إما تاليها (الموت بسبب انتهاك ممنوع، متبوعاً بالتغير أو التحول إلى شخص إلهى)، وإما بلوغاً للجنسانية التناسلية (ويتروجون

ويلدون أطفالا كثيرين» - إنها ترسيمة تسمى توجيهية لأننا نجدُها في كل طقوس المرور إلى سن النضج(٦). وهى بهذا التفرد كلما فرض التوجيه الواقعى أو الطقوس على رجل المستقبل تخلّق نوع من التولد النشط، فتوحات أو تزهد، يتعلم من خلالها قبول التضحيات التى يفرضها عليه الواقع، إنها المؤسسة الاجتماعية التى تسعى إلى دمج أعضاء الجماعة فى الحالة السوية (وأحيانا الحالة السوية للنخبة، لكن هذا لا يغيّر من الأمر شيئا). أما الحكايات سواء كانت أو لم تكن فى قالب درامى، وحتى إذا شُخصت على خشبة المسرح، فهى ليس لها إلا دور الاغتيال، وحتى إذا كان على الوعى أن يستخرج منها درس تجربة، فإن الطبقات العميقة تتلذذ بإتمام الاستيهامات المستحضرة.

لن نغير رأينا فى إسهامات فرويد فيما يتعلق بخرافة أوديب(٧)، وقد صارت «مركّبا» بما أنها تنظّم عدداً من متتاليات السيناريوهات النموذجية المسماة استيهامات أصلية. نحن مدينون له بهذه الملاحظة فيما يخص الخرافات، «إنها عبارة عن بقايا مشوّهة من استيهامات رغبة أمم يأكملها، إنها الأحلام العريقة للإنسانية الشابّة» (س. فرويد: مقالات فى التحليل النفسى التطبيقي، ص ٧٩). لقد طرح أسئلة حول المواد التى يقدّمها له إثنوغرافيو زمانه(الطوطم والتابو، ١٩١٢)(٨)، وقد شجع بعض تلامذته الأوائل على متابعة الأبحاث فى هذا الاتجاه. ونحن نعرف بخاصة دراسة كارل أبراهام «الحلم والخرافة» (١٩٠٩م) المُركّزة حول خرافة بروميثيوس Prom'eth'ee، ودراسة أوتوراك «خرافة ميلاد الأبطال» (١٩٠٩م) التى تبرز أن كل مهمة بطولية مقدّرة بجانحة ولادة (تشوّه فى البنية الجنسية، أباء غير طبيعيين)... إلخ (٩)، وأعمال جيزا روجيم، الإثنولوجية والمحلّة فى الوقت نفسه، عن أبناء ميلا نيزيا وعن أقرب الخرافات إلينا (Castor et pollux) (Donaides)(١٠).

إلى هذه الإسهامات الكبرى، ينبغي أن نضيف دراسات حديثة لكل من مارك سوريانو (ثيمة التوائم فى الحكاية العجائبية، حكايات بيروت، جاليمار، ١٩٦٨)، وبرينو بتهليم (التطيل النفسى للحكايا الخرافية، لافون، ١٩٧٦) وأعمال(١١).

إضافة إلى اللوحات النظرية لميدي أنزيو<sup>(١٢)</sup> ومؤسس الإثنولوجية النفسانية جورج بفر<sup>(١٣)</sup> ومؤسس «التاريخ النفساني» آلان بورانسون<sup>(١٤)</sup> ومؤسس السوسولوجيا النفسانية، جيرار مونديل<sup>(١٥)</sup>.

### ٣. النماذج والحوافز:

نجد صعوبة كبيرة في أن نميز من هذه الأعمال عن الحكايات البدائية وتلك الدراسات المخصصة من جهة للحوافز التي نجدها في كل مكان، ومن جهة أخرى للشخصيات النمولوجية التي تصور، كما يقال، مظهراً من مظاهر الوضع البشري. لقد انكب أوتورانك، مثلاً، على دراسة حافظ ارتكاب المحارم - (١٩١٢م) في الآثار الأدبية والأساطير: إن هذا «الحافز»، وقد كان ولا يزال قصة أوديب، تمت معانيته من طرف إرنست جونس عندما قابل بين هاملت وأوديب<sup>(١٦)</sup>. ومن جهته، يقيم أندري غرين ملاحظاته عن العرض المسرحي (في كتابه - عين زائدة - السابق الذكر)، استناداً إلى تحليل مجابهة بين أوديب وأبي الهول، إلى تحليل أريست قاتل والديه، إلى تحليل عطيل. وعندما وضعت سارة كوفمان لقسم من كتابها - أربع روايات تحليلية - (غاليلى، ١٩٧٣م) هذا العنوان «جويث»، فإنها خولت لهذه البطلة بُعداً لم يكن لها في مسرحية هيبيل التي استخرج منها فرويد (في كتابه - الحياة الجنسية - ص ٦٦ - ٨٠) مشكلاً غالباً ما يستحضر في الفولكلور والفن: هو مشكل «تابو البكارة». والحالة الأكثر تعقيداً هي حالة دون جوان التي كانت موضوع كتاب لأتورانك<sup>(١٧)</sup>، ذلك لأن هذا النموذج ينظم قيماً هي بالضبط لا شعورية (الترجسية، الانحطاط الأخلاقي للموضوع، المكونات الجنوسية) بمعطيات مرتبطة بتاريخ المجتمع الأرستقراطية الفيودالية) وبتاريخ الإيديولوجية (الزنتقة المجنفة).

وتستحق الذكر مقالات منها مقالة كاترين كليمون عن الخنثى («الخرافة والجنسانية - مرايا الذات»)، ومقالة فرناند كامبون عن الفرزلة في بعض الأشعار والحكايات الألمانية (مجلة - الألب (الفرنسية) - عدد ٢٣ - ١٩٧٦)، ومقالة روجيه دابون عن مصاص الدماء (الفتيشية في أفلام الرعب - للجنة الجديدة للتحليل النفسي (الفرنسية) - عدد ٢ - ١٩٧٠) إضافة إلى أعداد أخرى من هذه المجلة من

مثل «مصائر الكانيبالية أو «الترجسيون» ( - المجلة الجديدة للتحليل النفسي، عدد ١٦ - ١٩٧٣م - وعدد ١٣ - ١٩٧٦م) حتى لا نشير إلا إلى بعض الطرق المعبّدة في هذا الحقل الذي يشبه كثيراً الدغل، وفرويد نفسه يمكن أن يساهم بهذا الصدد. ففي دراسته - حافز العلب الثلاث - (١٩١٣م)، يستحضر مسرحية شكسبير - تاجر فينيسيا - التي يفرض فيها الأب على ابنته الزواج من أحد المرشحين الثلاثة الذي سيُعثر على صورتها التي لا تختبئ، لا في عُلبة الذهب ولا في عُلبة الفضة بل في عُلبة الرصاص. وبعد أن أبعد تفسيراً من النمط التنجيمي (الشمس - القمر - المذنب)؛ إذ رأى فيه رمياً - بالتعليقات اللاواعية في القضاء السماوي، نجد فرويد يقرب هذا الحافز من الاختيار الذي يقوم به أحد الرجال بين النساء الثلاث. (تحيل إلى مؤلفه: مقالات في التحليل النفسي التطبيقي، ص ٨٩) من اختيار معاش للذي قام به «الملك لير» ومن محاكمة باريس، ومن حكايات Psych'e وسندريللا Cendrillon (حيث تظهر ثلاث أخوات): عُلبة الرصاص، الفتاة الصامتة، الإلهة الثالثة، المحرومة من الإرث، الأخت سيئة الحظ، إنها نفس أوجه الموت - أو إنها الإلهة الثالثة أتروبيوس (١٨).

وهي أيضاً أوجه «العلاقات الثلاث المحتومة بين الرجل والمرأة»، يعنى: الوالدة، الرفيقة، المدمرة، وهي في آخر المطاف أوجه «الأشكال الثلاثة التي من خلالها تتقدم في مجرى الحياة صورة الأم نفسها: الأم بما هي كذلك، ثم العشيقة التي يختارها الرجل على صورة الأم، وأخيراً الأرض - الأم التي تسترده من جديد» (ص ١٠٢). وينبغي أن نقر بأن الحافز يستحق هذا الاسم لأنه لا يكون مجموع الحكبة الدرامية أو الروائية: إن الفولكلور غني بمشاهد من هذا النوع، وهي تندمج في متبالية أكثر اتساعاً وتكون قابلة للاستثمار الأبوي.

وقس على ذلك بالنسبة إلى دراسة أخرى عنوانها «بعض النماذج من طبائع مستخلصة من طرف التحليل النفسي» (١٩١٦م). وفيما يستحضر فرويد الأب ليوضح بعض نماذج السلوك الكونية: ميل لدى المرء يجعله يعتقد بأنه «استثناء»



وإدعاء جرح نرجسى أصلى قصد الانتقام من الآخرين بكل شرعية (المثال المنسوب إلى ريتشارد ٣) ثم الاضطراب المرضى الناجم عن نجاح رغبات كان السعى وراء تحقيقها طويلاً:

(Lady Macbeth, ou la Rebecca des Romersholm d'Ibsen)

هكذا يمكن الانتقال من علم النفس - المرضى الأكثر يومية وصولاً إلى أكبر الأوجه التي تتمحور حولها نظرية الرغبة: إيروس وثاناتوس، أو «البحر الأصلي» (١٩) (وهو موضوع - Thalassa - لساندرو فيرنزي)، ويمكن استحضار الشيطان كما فعل فرويد في «عصاف شيطاني من القرن ١٧ - ١٩٢٣». أكثر من هذا أنه كانت هناك إمكانية التفكير في رسومات تخطيطية أو أبعاد لإدراكنا تبدو كونية: منها العناصر التي لها قيمة كبرى لدى غاستون باشلار، غير أنه بإسراف في اللغة، صار باشلار ناقدًا بارعًا، وقراءاته للشعر قصائد حقيقية - وهي تتطلب بهذا المعنى تفسيراً (٢٠). لكنه لا يستعمل عبارة «التحليل النفسي» بمعنى دقيق وصحيح (وعندما يتحدث عن اللاشعور في النقد الأدبي فإن الأمر يتعلق غالباً بالاحيان، خلافاً لليونج (المفضل لديه) كما لفرويد، بما قيل الشعور، بمعنى (...)) العلاقات التضمينية المهمة لقصدية حالية، يؤكد فانسان تيريان مستشهداً ببعض المقاطع (٣١). لأنه كان مذهباً بفينو مينولوچيا الخيال اللفظي، لا يمكن لأي تحليل نفسي أن يفسر بوجه آخر، إلا بطريق القياس خرب المياء وهذير الرياح وانفداع النار، ولا لأي خطاب سهل أو مستعص على الحقل. إن «التحليل النفسي للمادة» مشرور يقوم على سوء فهم. ويبقى أن باشلار يقرن هم القراءة الجيدة بهم تجاوز فورية المعنى الواضح، وأن «النقد الجديد» مدين له بقدرته على استدعاء نظرية اللادعوى للقراءة، دون أن يثير ذلك ضجة كبيرة: إن كتابه «لوثرامون» (Corti, ١٩٣٩) قد غيرَ بكيفية غير قابلة للانعكاس أفق دراساته وخصوصاً في الشعر.

#### ٤ - الجنس الأدبي:

لكن إذا كان فرويد قد شق الطريق في اتجاه التخيل، فإنه قد تراجع أمام

الشعر، مع انه يذكر الشعراء في كل لحظة. لكن أفكاره قد قادت الممثلين والنقاد إلى التساؤل عن دلالة هذه الأشكال الأدبية التي تسميها أجناسا. بدءا بالسرحد، فن الإرامة والتكليم، الذي ليس بسذاجة يقارن مشهده بمشهد الحلم، وبشكل أوسع بمشهد اللاوعي.

بالإضافة إلى أعمال أندرى غرين التي درسناها أعلاه، لابد من التنويه بكتاب له نفس الأهمية لأوكتاف مانوني «مفاتيح المتخيل، أو المشهد الآخر» (سوى ١٩٦٩م). فقد خُصّصت فيه مقالة لـ «الوهم الكوميدي» (ص ١٦١ - ١٨٣) إما لهذا النمط من الاعتقاد الذي يلحقه المشاهد بما يشاهده (يتبغى أن نعلم أن ذلك ليس حقيقيا حتى تكون صور اللاوعي حرة حقاً ص ١٦٦)، وإما في التقمصات والإسقاطات التي تعتبر الأنا النرجسية مكانها الحصري (٢٢) والتي يتضاعف فيها أثر التحرير بتجميد دفاعاتنا (ص ١٧٦)، أما العروض المسرحية اللا «كلاسيكية» فهي تستعرض بحدّة في هذا الكتاب: الأراجوز، السيرك، الفيلم، Striy - Tease (تجرّد المرأة من ملابسها على خشبة المسرح قطعة قطعة على أنغام الموسيقى والرقص) البهلوان. ويقابل ملحق الكتاب بين «المسرح والحقق» عبر المسرحية الثقافية لـ «معلّى الواقع»، بجالين وممسوسين آخرين. إن مانوني محل محل مؤلّع بالمسرح، أما شارل مورون، الناقد قبل كل شيء، فاهتمامه مع ذلك بالمعطيات الشكلية لفن المسرح أقل من اهتمامه بمضامين الملهاة: فكتابه «النقد النفسي للجنس الكوميدي» (Corti, 1963) يثير مشكل الشخصيات التقليدية والأوضاع الشرعية. إن الملهاة هي هذا العرض المسرحي الذي يقوم بقلب التمثيلات المولدة للقلق إلى صور نصر متسمة بالفلو: عندما يسخر فتى المسرح من عجز، فإن الثأر يأخذ مكانه في العرض التراچيدي حيث يُسحق الابن بإرادة الأب أو بكلمة منه، أو بكل بساطة باسمه. لهذا ستأتى الفرضية الأساسية في صيقتين: تقتضى كل مسرحية شخصية مركزية (ليست بالضرورة هي البطل) تمثل الأنا اللاواعية، وهذا «البطل» يتحمل الاعتمادات في المأساة ويرتكبها في الملهاة. إنها الترسيم الأوبيبيّة المرتكزة إلى الفرق بين الأجيال وبين الذكر والأنثى التي يمكن أن تضاف

إليها إحالات إلى مراحل ما قبل أوديبية في الحياة النفسية (البخل عجز يدخل في منافسة عشق مع ابنه، لكن البخل نط سلوك يرتبط بتعلق شرجي)، إن سيناريوهات ذخيرة التهريج تتعلق بالتكوينات الاستيهامية التي تعتبر من اكتشافاتها المبثلة والتكرية: إنها عكس الخرافة (٣٣).

ويختصص الرواية، لن نكثر من المرجعيات، ما قد يقال كثير، لكن المقروء قليل بسبب وجود مؤلف مهمّ مارت رويبر: «رواية الأصول وأصول الرواية» (غراسي - ١٩٧٢، وأعيد طبعه من طرف تيل غاليمار ١٩٧٧م). إنه بلحسن كفاية وبالنسبة عن تحديد الجنس والفكر الروائيين، سعت مارت رويبر (٢٤) في طلب «النواة الأصلية» من دراسة إكلينيكية لفرويد نشرت ١٩٠٩م في كتاب رانك عن ميلاد الأبطال: الرواية العائلية للعصابيين.

يتعلق الأمر بتلك الحكاية اللاصابغة، الكاذبة لكن العجيبة، التي يرويها كل إنسان لنفسه في طفولته ويقوم على العموم بكتبتها (وهي تعود في حالة العصاب). ففي هذه الحكاية، نجد الطفل للخلوع شيئا فشيئا عن مقامه الرفيع الحصري في الأسرة، الواقف أمام «هذا الخجل غير القابل للتفسير الناتج عن كونه مولوداً بشكل سيء ومنظف بشكل سيئ» ومحجوب بشكل سيء، الباحث عن «وسيلة للتشكي والتعاسي والانتقام» (ص ٤٦)، يتصنع أنه لم يعد يعرف والديه، لم يعد يميزهما على أنهما والديه، ويبتكر له والدين آخرين. هكذا يتصور نفسه ابن أمير يبحث عنه أبوه: المرحلة الأولى هي مرحلة «الطفل اللقيط»، وسننهم فيما بعد أن هذا يستلزم خطأ من الأم: المرحلة الثانية هي مرحلة «ابن الزنا». انطلاقاً من هذه القصة ومن الثنائية التي تشدد عليها، تستخرج مارت رويبر نموذجين من أحلام اليقظة الطفولية، حلم الطفل العجيب الذي ينتظر دوماً أباه المفقود، وحلم الطفل الواقعي الذي يستخدم الأخباريات (النساء) قصد «بلوغ مرماه» شيئا فشيئا، إنه الأمير الصغير راستينيك، وهذا ما قادها إلى ملاحظة سلسلتين كبيرتين في العالم الروائي، حسبما يسلكه الوهم من طريقة العمل «كالمال» أو طريقة عرض ما

يبدو له كمالو (ص ٦٩): هكذا يقتسم «الجانب الآخر» و«شرائح الحياة» السرد  
المفصل للاتجاهات، بالمقابلة بين سوفيت ودوفوي، وسرقانتس وستاندال، ويلزك  
وفلوير.

كل هذا يدعو إلى التأمل، ومع ذلك تستطيع دراسة الرواية الاعتراف من مصدر  
فرويدى آخر: Das unheimlich (هذه العبارة التي لا تقبل الترجمة والتي  
تترجم عادة بعبارة ينبغي أن نتكيف معها: الغريبة المقلقة  
Etrange L'inquiétante)، وهو مؤلف ظهر سنة ١٩١٩م لوضع بعض الشروط  
التي يخضع لها الأثر الفني الذي يسمى إجماعاً أو تقنياً بالفانتاستيك. وهكذا  
«سيكون Unheimlich هو كل ما كان ينبغي أن يخفى لكنه يتمظهر» (نحيل إلى  
«مقالات في التحليل النفسي التطبيقي - ص ١٧٣): فهو هذا الشيء الذي يفاجئنا  
مع أنه بإمكاننا أن نكتشف أنه جدّ معروف، هو ما يعود إلينا من الخارج مع أنه  
يعتبر جزءاً من الداخل، وباختصار، فهو مكبوت يعود بطريقة فجائية داخل الحياة  
اليومية كما داخل مشهد الفن. غير أن هناك اختلافاً ضرورياً بالنسبة إلينا: «هناك  
أشياء كثيرة في التخيل لا تبدو غريبة Unheimlich، لكنها تصير غريبة لو حدثت  
في الحياة (إننا نفكر في الحكايات الخرافية)، وملك التخيل بحق وسائل لإحداث  
أثار غريبة لا توجد في الحياة» (ص ٢٠٦). هكذا يدرس فرويد التخريفات  
والأشباح والأشياء الجامدة التي تتحرك، كما درس حكاية هوفمان «إنسان الرمل»  
(بخصوص الخصاء) ويستنتج بخصوص ثلاثة أمثلة جد واضحة: اليد المقطوعة  
والمحطة لكنز رامبسنيت تصيبنا بالانزعاج، ويد حكاية هوف التي تحمل هذا  
الاسم تحملنا في شبك الفانتاستيك وهي تشعرنا برعب لذيذ، وسليينا الطيف  
الذي يظهره أوسكار وايلد في - شبح كاتررفيل - لأن المؤلف يتكلم عنه بأسلوب  
الدعابة» (ص ٢٠٧).

#### ٥ - نماذج أخرى:

إن الأجناس سواء كانت كبيرة أو معروفة بقصورها، لا تعد المجال الوحيد الذي

يتدخل فيه التحليل النفسى بخصوص المظاهر الشكلية الأكثر أو الأقل تشغيلاً لا نلقاه فى الفضاء الجمالى. منذ خمس عشرة سنة تقريباً أدرك المحللون المنشغلون بهذه الأسئلة بجديّة ضرورة الشروع فى تحليل نفسى للشكل، ويمكن أن نعتبر التاريخ المعين لذلك هو لقاء سيريزى لسنة ١٩٦٢م (الذى نشرت أعماله: محادثات حول الفن والتحليل النفسى، عند موتون سنة ١٩٦٨م)، وخاصة بفضل نيكولا أبرهام (ص ٤٠) وجانين شاسكّر - سميرغل (٣٦). ولقاء حديث جداً، فى نفس المكان (سيريزى، يونيو ١٩٧٧م) مخصّص لـ«التحليل النفسى للنصوص الأدبية» يأتى ليضع هذا الاهتمام فى المقام الأول - وأعماله ستسمح فى الأيام المقبلة بالحكم عليه. وسنرى فى الفصول القادمة كيف انتقل للبحث شيئاً فشيئاً من الإنسان نحو الآثار ومن المحتوى نحو التعبير، أو بالضبط من الكاتب نحو النصوص المستقلة بذاتها ومن التعارض شكل / عمق نحو «الكتابة» التى لا تفصل بينهما أبداً حالياً، ودائماً على المستوى العام الذى سميناه عبر - أدبياً، نستطيع الإشارة إلى بعض الأبحاث المنهجية والحريصة على المنهج التى تطرح بوضوح مشكل استخدام الشكل.

وهذا مثال حديث جداً، قد يشقّ طريقاً: إنه مقال هنرى لافون الذى يحمل عنوان «أن ترى دون أن تُرى»، فى مجلة «شعرية»، عدد ٢٩. يتعلق الأمر «بأن نقيم بين المحكى الأدبى وما يُحكى للمحلّل، تقارياً لا يمرّ لا عبر البيوغرافيا ولا عبر أثرهما مع التساؤل ما «إذا كان (لم يكن) الاستيهام أيضاً نوعاً من الكليشيه الفردى». ومن بين الروايات المنشورة بين ١٧٢٠ و ١٧٨٠، يلتقط هـ. لاقون إلحاح نواة راسخة: فى كلّ مرة ممثلان على الأقل، ونظر لا يكون متبادلاً، عنصر خارجى جاهد يتدخل «بين المتخصّص والعرض الحميمى. وتخفى هذه النواة بحسب وجود ملاحظة (مُلاحظ) أو ملاحظ وزوجان (علاقة رغبة - علاقة معرفة)، وانطباع سارّ أو حزين. ولأن السند صحيح، فلذلك يلفت هذا النموذج الانتباه لأنه لا يمكننا أن نقرّر مسبقاً ما إذا كان الأمر يتعلق أولاً بوظيفة الإخبار أو فقط بخدعة تقنية (ترتبط بموضة)، فالكليشيه يمكن إعادة استعماله إلى ما لا نهاية، ومحتواه وإن كان يبدو

فقيراً فهو لا يخلو من أهمية وإلحاحه البسيط هو إلحاح الغريزة» (ص ٦٠): إنه في علاقة بالاستيهام الأصلي للمشهد البدائي. وهنا توجد بداية مثيرة. إن أبحاثا معاصرة، وخاصة من جانب «شعرية المحكى»، تركز إلى توسيع بلاغة سرديّة، وتقتضض وجود عمل نوعي في العمليات اللغوية ويمكنها أن تتمدّد في اتجاه المراجعة الثانوية.

من جهة أخرى ويقصد آخر، من الضروري الاستناد إلى أعمال منظّرين (٣٧) سبق أن ذكرنا اسميهما هنا وهناك، لأن تفكيرهما، وهما الفيلسوفان بالمعنى الأكثر معاصرة للكلمة، يتشكّل داخل تمّرس بالنصوص: جان فرانسوا ليوطار (٣٨) وباك دريدا (٣٩). إنهما يعمّان على هامش التحليل النفسي، لكن داخل هوامش النصّ الفرويدي والخطاب الأبوي. وبما أنه ليس من الممكن تلخيص تحليلاتهما في إطار ضيق جداً، فإننا نحيل القارئ إليها.

إن كتاب «الخطاب، الصورة» الذي يعود إلى سنة ١٩٧١م يبرز الظواهر الواضحة بالرغم من أنها (أو لأنها) هامشية مثل الألفاظ، الأحيات المشهورة والتشبيهات التصويرية - حيث يدرك بشكل حسّاس ما يسميه ليوطار «الصوّر Le figural» إنه يدرس مقالين جوهريين عند فرويد، «الإنكار» و«لقد ضرب طفل». خاصة وأنه، في مائة صفحة كثيفة وقوية، يستكشف في كل أبعادها صيغة من كتاب «تفسير الأحلام»، إن عمل الحلم لا يفكر» (ص ٢٣٩ - ٢٧٠) ويستكشف العملية الشعرية بما هي تكثف «الرغبة داخل الخطاب» (ص ٢٨١ - ٣٢٤ و ٣٥٥ - ٣٦٠). إننا مازلنا بعينين عن قياس حمولة هذا الكتاب، الذي يبدو أن مؤلفه قد غير مجراه، وقام على الوجه المناسب بتمديد التصورات التي فتحها.

أما عن ج. دريدا - الذي تتلاحق أبحاثه - فلن نقول إلا ما يلي: يبدو لنا صعباً الاشتغال اليوم قليلاً في العمق على تمفّصل «الأبوي» و«النفساني» دون الاطلاع على «فرويد ومشهد الكتابة» (في كتابه: «الكتابة والاختلاف»، ص ٢٩٣ - ٣٦٠). وبخصوص القراءات التي أنجزها عن بعض النصوص، سواء تعلق الأمر بأفلاطون أو بالارميه أو يونج أو لاكان باعتباره قارئاً لـ «الرسالة المسروقة» لصاحبها بولس، فبالرغم من أنها تلجأ إلى لغة زائحة والضبط لأنها تتميز بالنسبة إلى الإشكالية

وعادات التحليل، فهي نموذجية من زاوية ما يتضمن لعبة الدول اللسانية وإنتاج دلالة اقرب إلى تنظيم الكلمات معاً يَبْرُز، وما يهمنا هو أثر الآخر داخل الكتابة.

#### هوامش الفصل الرابع:

(١) من هذه التصريحات التي تتخذ شكل النفي، يعرف التحليل النفسي، لتذكّر ذلك، نوعين أساسيين: إنكار عند العصايب ( «أنا متأكد من شيء، وأحد هو أن سيدة حلمي ليست هي «أمي»، وهذه حركة شفافة )، والرفض ( رفض الواقع ) ( أعرف جيدا أنه ليس للنساء عضو جنسي ذكوري، لكنني رأيت عند أمي: ومن هنا صياغتان: الذهاني يُهلوسُ بالشئ، الناقض والفتيشي ( للتحرف ) يؤكد اعتقاده وينكر تجربته صانعا، مُحْتَطاً بجيلاً هو مايعبّد بشكل من الأشكال). ولهذا سنقول: إن الفكر التاريخاني للهوس بالجمعي socius في صيرورته، يحاول أن يضع بين قوسين التكيف الفردي للجوهري للنفسية الذي ينقل من كل صيرورة، أما بالنسبة إلى النقد الأبوي التقليدي فهو يرفض في الوقت نفسه مايجسه كـ «بذاعة الجنس»، كانهراف «إبداع» خاضع في جزء منه لامبراطورية الوعي وكإدراج للمعنى الكوني المسبق الذي تريد الإنسانية اكتشافه.

(٢) نحيل إلى مارينا سرباين، المجلة الجديدة للتحليل النفسي - ١٩٧٧، تحت عنوان:

Au carrefour de th'ebes, NRF, 1977 .

(٣) للرحلة التي تمتد تقريبا من السنة الخامسة إلى مرحلة الاحتلام، حيث يبدو أن الأسمى الشباب المثلث يتلمذ الواقع الاجتماعي، يفقد الجزء الأكبر من اهتمامه بشياء الجنس.

(٤) هكذا صيغ المشكل من طرف ليدى انزيو في مقال يحمل عنوان: «فرويد والميثولوجيا» بالمجلة الجديدة للتحليل النفسي (١٩٧٠، العدد ١)، وهو يؤسس إحدى الفرضيات الأكثر خصوصية حول سؤال الخرافة: توجد العمليات اللاواعية - ممثلات - تمثيلات الغريزة، وميكانيكا الدفاع، والخوف والاستيهامات - في عدد محدود، إنها هي نفسها يوما وفي كل مكان: وبهذا المعنى يمكن الحديث عن كونية اللاوعي وبالعكس، فننظم هذه العمليات وتركيبها يكونان متغيرين، فهي تتغير ليس فقط عند الفرد حسب مراحل النمو الليبيدي وحسب عصاباته لكنها تتغير أيضا تبعا للجماعات والمجتمعات (...). فالتنظيم الفردي والتنظيم الجماعي للعمليات اللاواعية هما تنظيمان مستقلا الأصل والاشتغال، طبعا الاستيهامات الفردية والاستيهامات الجماعية تتواصل فيما بينها، لأنها تتركب من نفس العناصر التأسيسية. لكن نأبرأ ما يطابق تنظيم لأواع فردي تنظيم لا واعيا جماعيا (...). إن نفس الإنسان تجده يتصرف في حياته الخاصة حسب استيهاماته الخاصة، ويتصرف في الجماعة حسب استيهاماته الجماعية كلما ارتفع عدد الأفراد الذين يقتسمونها، إلا وكانت هذه الاستيهامية وازنة، يعنى ثابتة في الزمان (...). إن حضارة معينة تعيش ألف عام على نفس الاستيهامية. إن هذه الأخيرة هي التي تخضع لما نسميه التقاليد (ص١٤٢). ولنتقدم أيضا ما يلي عن الرمز: إن الرمزية هي استيهامية للجسد (...). فالأطفال يحصلون، عن طريق التجسيد الرمزي: على لغة قبلية هي كونية لأن دوالها ترتبط بلجزاء من الجسد (من جسد الطفل ومن جسد الأم) (ص ١٢٣). (في الطبعة الرابعة



١٩٩٣ لهذا الكتاب يضيف ج. بيلمان - نويل: وحديثاً جداً، حدد أ. غرين للخرافة كـ «موضوع» انتقالي جماعي، نحيل إلى: Le temps de la reflexion, 1980 ed gallimard, P99, 132

(٥) إن معيار الخطاب الخرافي، للذي يميزه عن الإجازات الأدبية الخالصة، هو بالنسبة إلى ليغى ستروس « قابليته للترجمة: إن هذه للحكايات لاتتمثل، ماعدا بالصيغة الدوال اللسانية، ويمكثها إن من ضرر دخول لغة مجاورة، خلافا للنص الشعري وربما أن هذا التمييز جزئي بعض الشيء، فهو يواجه استثناءات بارزة ( من مثل: Hesiod, ovide, les Niebelungen Edda Scan dinave etc ) فوق ذلك، فنحن نقرأ كخرافات وملامح الحكايات للؤلؤة، بالسانسكربتية على سبيل التمثيل، التي تتمسك باصول الرواية والفلسفة.

(٦) يعني ذلك الوقت من الحياة حيث يفترض في الذات، وهي لها في نفس الوقت والدين وأولاد (على الأقل فرضياً) ترجية الفرق بين الأجيال والفرق بين الذكر والأنثى في نفس الوقت.

(٧) لقد سمحت خرافة إغريقية لفرويد بمفهمة للتنظيم النفسي الذي هو في نفس الوقت نواة للنضج الانفعالي ونواة النضاب ونواة الثقافة « (نحيل إلى: د. أنزيو- سبق ذكره - ص ١١٤).

(٨) بفضل، في هذا المؤلف، نرى فرويد يتخيل خرافة - خرافة (بناء العشيبة البدائية الذين قتلوا « يوماً ما » الأب وأكلوه، ثم عانوا تنظيم جماعتهم تحت تأثير الجرم بمنع امتلاك زوجات الأب ويرصد شعائر تذكارية للميت الذي اتخذ طابعاً بطوليا ( الوليمة، الطوطمية، وطقوس أخرى ) ( نحيل إلى: مؤلف فرويد: الطوطم والتابو - من ص ١٦٣ إلى نهاية الكتاب، هناك فرضيات حول بعض عناصر الميثولوجيا ).

(٩) إن بيلا غرانيرجر ( في كتابه «الفرجسية» بايوط ١٩٧١ ) يحدد البطل على أنه «هذا الذي لايريد أن يكون مدينأ لأحد بحياته » والذي ولد خارج للظروف العادية ويعثر على أمانة ندائه الباطني في هذه للصيبة التي عليه أن يعوضها أو أن يتحرر منها ».

(١٠) نحيل إلى: روجيه دالون: «جيزا روحيم»، بايوط ١٩٧٢م.

(١١) جان بيلمان- نويل : - « الحكايات واستيهاماتها، سلسلة الكتابة، منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٨٣، ودراسة «إهاب حمار » الموجودة في كتابه ( ما بين السطور ) ١٩٨٨.

(١٢) نحيل بالخصوص إلى مقالة سابقة على التي تقدمت أعلاه « أويب قبل المركب » في الأزمة الحديثة - عدد ٢٤٥ - أكتوبر ١٩٦٦، وفيها نجد ملاحظات جريئة ( منها الفرضية: الطقس يماثل الجنسية الطفلية (... )، أما للخرافة فهي تستحضر إعادة تنشيط الصراعات الطفلية في المراهقة )، وهذه المقالة ظهرت مرة أخرى في: التحليل النفسي والثقافة الإغريقية والآداب الجميلة ١٩٨٠م).

(١٣) يهنا هنا كتابه « التراجيديا والشعر، فلاماريون، ١٩٧٥م، وخصوصا الفصل الذي يحمل هذا العنوان: «الفن والميثولوجيا» ( وفيه يعتبر «الجمال» وسيلة تستعملها الأنا اللاواعية لكي تستاجر الأنا الأعلى).

(١٤) نحيل إلى «قصة وتجربة الأنا»، قلامارين ١٩٧٩م، وبالصحوص الحصيلية عن السحر من خلال ساحرة ميشلى.

(١٥) نحيل إلى «الثورة ضد الأب» بايوط ١٩٦٨ الذى يقدم قراءة أصلية لـ «حواء المستقبل» لفيلى دواسل - أيم. ونحيل أيضا مقال « التحليل النفسى والأدب الهامشى» فى « محاورات حول الأدب الهامشى» ( لقاء سيريزي ١٩٨٧م ) دار بلون ١٩٧٠، وهو يحمل عنوانا فرعيا وأضحاً: « من الأدب الهامشى الذى يُعتبر شكلا للنفاذ المباشر من الاستيهام إلى اللغة».

(١٦) للطبعة الفرنسية، غاليمار ١٩٦٧م، مقدمة لاقعة للنظر لجان ستروينسكى ( التى أعيد نشرها فى « للعلاقة النقدية» غاليمار ١٩٧٠م). وهناك دراسات أخرى لجونس حول الغواكلور والدين نُشرت بدار بايوط (نحيل إلى: كلود جيرار فى - إرشت جونس - بايوط ١٩٧٢).

(١٧) نحيل إلى «دون چوان، دراسة عن القرن»، الطبعة الفرنسية دونويل وستايل ١٩٢٢م.

(١٨) نحيل مثلا إلى حلم فرويد نفسه الذى تتدخل فيه ثلاث نساء، الغرائز ( فى مؤلفه: «تفسير الأحلام»، ص ١٨١ - ١٨٤ )، وهو الحلم الذى نرسمه. انزيو فى «التحليل - الذاتى لفرويد»، منشورات فرنسا الجامعية ( ١٩٥٩ ) وأعيد طبعه ١٩٧٥م، مج ٢، ص ٤٧٣.

(١٩) منشور فى ألمانيا سنة ١٩٢٤م ومترجم إلى الفرنسية سنة ١٩٦٢م.

(٢٠) وهو التفسير الذى لادامى للإشارة إلى صعبوته. ونجد بعض بداياته فى عدد من مجلة - L'ARC - المخصص لجاستون باشلار ( ١٩٧٠ )، وبخاصة دراسة جلبير لاسكولت وبالصحوص دراسة ج. ف ليوطار.

(٢١) فى كتابه: «ثورة جاستون باشلار فى النقد الأدبى»، كلانسيك، ١٩٧٠، ص ٢٧٠.

(٢٢) إذا قمنا بطلا تراجيدياً، فإننا نسقط (أسوأ الأشياء ) على الشخصية الكوميديّة (مثال المثقّل، ص ١٧٣).

(٢٣) وحان وقت الإشارة إلى كتاب سيرج تيسيرين - التحليل النفسى للرسم المتحركة، سلسلة « أصوات جديدة فى التحليل النفسى »، منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٨٧م.

(٢٤) ندين لمآرت رويبر بأعمال نقدية (خصوصها فى المجالين الألمانى والأسبانى) ولكن أيضا بمؤلفها التركيبى «ثورة التحليل النفسى» حياة وأعمال سجموند فرويد، وبايوط ١٩٦٤، فى مجلدين، (أعيد طبعه ١٩٧٠)، الذى تسمو خصويته وبقته فوق مشروع التعميم، مع بقائه على وضوح شامل.

(٢٥) من الواضح أن هذا المسار القصير له قيمة بالنسبة إلى عرضنا: فهو لا يسعى إلى استنفاد خصوصية نص لى أهمية خاصة، كان مكتوبا ليلة التنظير لـ «غريزة الموت» المثقل بالنتائج بالنسبة إلى التيار. وعن « الغرابة المقلقة » يمكن أن نقرأ هيلين سيكسكو

«وشباحه» مجلة «شعرية»، عدد ١٠، ١٩٧٢، وخصوصاً سارة كوفمان «القرين و ( هو ) الشيطان» في كتابها: « أربع روايات تحليلية » غاليلي، ١٩٧٣م.

(٢٦) لقد بدأ نيكولا أبراهام تفكيراً تحليلياً حول « قوانين الإيقاع » ( في الشعر ) وبلغ مؤلفه الأخير « Cryptonymic le Verbiu de L' homme aux loys » بتعاون مع ماريا تاروك، تقديم چاك دريدا - أوبيي، فلانماريون ١٩٧٦ ( إلى أقصى حد دراسات آثار الدال في حالة نموذجية للاروي متعدد اللغات. أما بالنسبة لج. شاسكي سمير جل، التي اتخذت كموضوع فيلماً لـ. روب غرييه « السنة الماضية في مريانياد » فإنها جمعت محاولاتها ( للتراجعة أحياناً بالنسبة إلى برنامجها ) في كتاب مفيد: من أجل تحليل نفسي للإبداعية « بابوط ١٩٧١، وأعيد طبعه سنة ١٩٧٧م. وخارج المجال الأدبي بحصر المعنى، نحيل إلى أعمال محلل بولاد كليني أو نطوان إر نزيقيخ ( النظام الخفي للفن ).

(٢٧) لنستحضر على سبيل الاحتياط اسمين آخرين: اسم چاك ميشال - رى الذى شرع فى مساملة النص الفرويدى من خلال لغة جديدة (انظر: مسار فرويد، غاليلي ١٩٧٤ - و. من الكلمات إلى الأثر - أو بين موتنتى ١٩٧٨) واسم باتريك لاکوست - إنه يكتب - غاليلي ١٩٨١م.

(٢٨) نحيل إلى: الخطاب، الصورة - كلانسيك، ١٩٧١م.

(٢٩) نحيل إلى: الكتابة والاختلاف، سوى ١٩٨٧ ( ص ٣٦٠ - ٢٩٣ )، و « La Carte postale » أوبيي - فلا ماريون، ١٩٨٠ كما التقديم للملائم للإشكالية الدريدية فيما يهمننا، في «فيلسوف غريب مقلد» لسارة كوفمان، ضمن كتاب - انزياحات، أربع محاولات بخصوص ج. دريدا، فايار- ١٩٧٣ ( ص ١٤٩ - ٢٠٤ ).

(٣٠) نحيل إلى: الانتشار، سوى ١٩٧٢! الموقّع من طوف يونج فى - فرانسييس يونج، لقاء سيريزي، ١٩٧٥، « ١٠ - ١٨ »، ١٩٧٧ وفى «نياغراف» عدد ٨، ماي ١٩٧٦، كما « عامل الحقيقة» السابق الذكر.



## الفصل الخامس

### قراءة الكاتب الإنسان

«إن الأمر لا يمكن أن يكون إلا واحداً من اثنين: إما أن تفسيرنا كاريكاتورى بكل ما فى الكلمة من معنى إذ عزونا إلى عمل فنى برىء مقاصد ما دارت حتى فى خلد مؤلفه - وبهذا نكون قد بينّا مرة أخرى كم هو سهل أن يجد المرء ما يحدث عنه وما هو مقتنع به بينه وبين نفسه (... وإما أن الرواى يمكن أن يجهل تماماً تلك العمليات وتلك المقاصد، وأن ينفى بالتالى عن حسن نية أن تكون له بها معرفة، ومع ذلك لا نجد فى عمله شيئاً لا يتقيد بها. ولا شك أننا نمتح من معين واحد، ونجبل من طينة واحدة، كل بمناهجه الخاصة».

(س. فرويد: الهذيان والأحلام فى غرايڤا ينسن، ٢١١ - ٢٤٢).

هناك الكتاب، وهناك المؤلفات، ومن الآن فصاعداً سيكون موضوعنا على أحسن تحديد، وفى مقابل ذلك، سيكون من الواجب تمييز زوايا المقارنة. فعلى طول الخمسين سنة التى تلت نشر الأعمال النظرية الكبرى لفرويد، لم يكن هناك إلا مطلقون لدراسة الأدب، وقد قاموا بذلك وهم يصيبون اهتمامهم على المؤلف، ومنذ خمس عشرة سنة، إذن، سيحاول نقاد أدبيون متمرسون بالتحليل (عصاميون، ويخضعون أحياناً للتحليل) تثمين القيم اللاشعورية التى يستخدمها الخطاب الأدبى.

لا يزال هذا التمييز المضاعف غير كاف. فوسط أولئك الذين استهدفوا ويستهدفون المؤلف دائما نكتشف بأن الاهتمام قد تحول من الفرد (لنقل: العبقري بعصابه) نحو الكاتب، وبهذا يتعايش موقفان: إما أن نأخذ بعين الاعتبار مجموع الإنتاج المعروف ليدع ما كما الشهادات الخارجية عن حياته كي نضع له بيوغرافيا نسقية، وإما أن نختار ألا ندرس إلا الكتابات الأدبية من أجل إخراج الغرادة الخفية لأثر ما بإسنادها إلى المبدأ الذي أسسه المؤلف. من ناحية أخرى، يتقدم القراء متشوقين إلى « الإنصات » للكتابات نفسها دون اعتبار على الإطلاق لكونها تنتمي إلى مجرى مياه ما، ولكن هناك أيضا يمكن من جهة أن نضع جانباً الموقف الذي يرتكز على فك سنن المعنى الرمزي لمؤلف ما، ومن جهة أخرى الموقف الذي يتقطع للملاحظة عمل اللاشعور داخل النص. هاهي إذن العنونة، قبل أن نأتى على تنقية هذا التقديم: الباتوغرافيا، النقد النفسي البيوغرافى، النقد النفسى، التحليلات النفسية النصية التى تتخذ لها موضوعاً واقع نص أو تحقيق الإخراج النصى. ومن البديهي أن هذا الرسم البياني يستجيب قبل كل شئ لرغبة ما فى الوضوح داخل هذا العرض، لأن أغلب الدراسات تركب اتجاهين أو أكثر وتفضى داخل مسالكها الملتوية إلى خلاصات ستجد مكانها فى موضع آخر.

#### (١) أَنْ تُدْرَجَ فِى مَا ( مَنْ ) نَقَرَا:

ينجم عن كل ما قلناه فى الفصول السابقة أن القراءة بالتحليل النفسى لا تقارن بالأنماط الأخرى من القراءة. فهى تفترض التزاماً شخصياً. وليس فقط كفاءة فى النظرية الفرويدية كما توجد كفاءات فى التاريخ القديم أو فى اللغة، مثلاً، بل تركيز نفسى لاشعورى. يوجد فى كل منهج قسط من التعبئة الانفعالية: هنا تبلغ شدتها نهايتها. إن التشوهات المنسوبة إلى القارئ تبدو خطيرة بسبب المقاومات أو التحمّسات: يمكن أن يبرز إلى الوجود تحويل - مضاد(١)، فصيح التسوية تحمل فى داخلها ما يثير تفاعلاً متسلسلاً أو ما به يبنى جدار حقيقى من العمى.

نعرف أن المحللين ليسوا كما هم إلا لأنهم قاموا بتحليلهم الخاص ( المسمى أحياناً «تعليمياً») لأجل الحفاظ على اتصال بقدر من الحرية مع لاشعورهم وتوجيه

يردود أفعالهم تجاه تحويل المريض. وفضلا عن ذلك، فالتحليل الديداكتيكي لا يوضع حدا، عندما ينتهى، لحالة للملاحظة - الذاتية الشديدة: إنها تتطور إلى تحليل - ذاتى يكون تقريبياً دائماً ( ويفحص دوريا أمام زميل ) وهذا الأخير لا يحصل على مكانته الجيدة فى الممارسة إلا بصياغة مستمرة للتيار. فالعمل السريى يكمل من خلال إعادة التوازن وإعادة النظر فى المفاهيم المعروفة - إن كل محطّل يكون فى الوقت نفسه متمرّساً ومنظّراً - من هنا فالشرط الشرعى الذى تُمّت صياغته من طرف بعض المحللين النفسيين بخصوص كل من يريد استعمال الأدوات الفرويدية عن خبرة: ينبغى أن يكون محلا - وفى الواقع ألا يكفى أن يكون محلاً؟ - من جهة لكى يمتلك «إصفا طافيا» لا يعرقل قدر الإمكان (٢) لأجل أن يكون من جهة أخرى، فى مستوى التدخل وإعداد مفاهيم يأتى اكتسابها الحقيقى من صوغها النظرى، وهذا الصوغ النظرى يأتى من ممارسة (٣).

مما لا شك فيه أن المثل الأعلى سيتحقق بوجود محللين نفسيين متمرسين بكل مقتضيات القراءة الأدبية ونقاد يكون لهم متسع من الوقت للقيام بتحليل. وينبغى أن يكون الواحد منا واقعيًا وقابل أنه عادة لن يلقى إلا شعوراً مزدوجاً بالنقص. فوق ذلك والمذكرى لا وسيلة للقطع بالحقيقة. نحن نعرف حلقة من «اعترافات» روسو حيث يحكى أنه عرض بتياءه فى حدائق توران أمام المترجمات الجميلات لا « الشيء المخل بالحياة » بل الشيء المثير للسخرية. يؤكد روزولاط وهو يقرأ هذا للمقطع كمحلل (٤)، أن جان - جاك يعرض «الأول برغم إنكاره» وأنه قد كذب علينا، والحجة: وهو عائد إلى سافوا، ربح بعض المال فى طريقه « بعرضه فى تَبَاهِ إله مائية تفقته، ينبوع بلشون، ذلك الجهاز الرشاش العجيب، بدون أن نعتبر أنه سبق أن سفح ماء من إبريق طافح على كسوة الأنسة بريل وهو يخدمها على المائدة» (٥)...

أما بيير بول كليمون، فى دراسته النفسية البيوغرافية الحديثة (٦)، فهو يثق بالكاتب: إنها أردافه بعينها هى التى كان يعرضها بتياء، المكان المفضل عند رغبته، والصجة الرذافات التى لا تنسى والتى تلقاها من طرف الأنسة لامبرسى لأجل الضحك، من طرف الشابة الأنسة كُوطون... وإذن: أهو الامام أم الخلف؟ أهو كذب

أم اعتراف صريح؟ كيف نقرر؟ من يستطيع القول إن المحلل أصديق من الناقد، لاسيما وأن كل واحد لا يتجاهل الصجج التي يستند إليها الآخر؟ إن الأسئلة للموسسة لا تسمح إلا بإجابة من نورمان، مجهزة لحالات من هذا النوع. وكل قارئ سيختار تبعاً إما لما ينال إعجابه أكثر (وكيف نلومه على ذلك؟)، وإما تبعاً لما يلائم بدقة أكثر ممارسته المعايية (المقصود ممارسة القراءة)، وإما تبعاً لما يندمج أكثر من المسار الذي تنجزه قراءته الراهنة، بتقطيعه الخاص. وماذا أيضاً؟

إن معطيات الجواب التي تسمح بمنح بعض الأهمية لعمل اللا - محلل ( المفترض فيه مع ذلك ألا يكون جاهلاً بمادة التحليل النفسي )، يبدو وأنها مقروية قبلاً بسهولة في التمييز للذكور أعلاه، الإنسان الكاتب أو النصوص. ففروز الاطو يسير بكل سهوله نحو فرضية الإنكار، لأن ممارسته تجعله يواجه كل يوم مثل هذه الأفعال ولأنه، وهو الأكثر ثقة بحجته حتى لا نقول باستانيته، أقل تردداً من الناقد في النظر إلى النص على أنه إنكارى: إذا كان غالب الأحيان واضحاً أن المحلل وقت المعالجة ينكر ( لقد فضح قبلاً نفسه، وسيفضح نفسه )، فلا بد من الجراءة للإقرار بأن ملفوظاً نصياً ينبغي أن يؤخذ من الخلف لأن الفحص ( اللاتق ) يقع بكامله على عاتق القارئ، انطلاقاً من مجموعة محددة من الملفوظات. فضلاً عن ذلك ، فالمحلل متعود على « معالجة » الناس، الذين لا يمكن اختزالهم إلى خطابات إلا بطريق القياس والذين، على أى حال، لا يمكنهم أن ينتجوا بلا نهاية خطابات أخرى، إنه يعالج مباشرة المقاومات التي تسير في اتجاهه أو التي تؤثر فيه، إنه يؤثر على الاثنين، في عزلة عيانيته. أما الناقد فهو لاعلاقة له بالكائنات الحية، الدنيوية وغير المتوقعة، بل بخطابات معروفة، لا تتغير، إنه يقوم وحده بكل عمل المحلل مقدماً للنص الأسئلة والاجوبه التي ستعود إليه، بينما يشغل فضلاً عن ذلك على ثلاثة: الأصل اللاشعورى للنص، آثار لاشعور الناقد، والحضور الدائم لقارئه هو، الناقد. وهذا جوهرى بين الكتاب، والطاولة والدراسة التحليلية التي تكتب، لوجود لسر كما بين الأريكة والكرسى. إن الناقد المولع بالتحليل النفسى للنصوص يشغل على رأى ومسمع من الجميع، وينشر عمله مع النص، وكل



واحد يمكنه أن يبدى رأيه فيه. إنه يركب مخاطر، لا تقاس طبعاً بمخاطر المحلل بما أن الأمر لا يتعلق بمصير كائن إنساني، بل إن الأمر يتعلق بصراحة بجودة إنجازته النقدي، ومن ثم بتقدير كفاءته. لهذا يجد نفسه خاضعاً باستمرار لمراقبة تحته على أن يتفحص « بجد »، كما «بهذه» قدر الإمكان، جرد التفسيرات التي يقدم على إخضاعها لمراقبة الآخرين، النقاد والمحللين.

### (٧) التحليل النفسي للمؤلف: الأسلاف الكبار:

لا يتعلق الأمر هنا بلن نقضُ بسرعة نزاعاً مجانياً ولا طارئاً. إن موقف المحلل إزاء الفعل الأبوي قلما تكون له نقاط مشتركة مع الموقف الطبي العلاجي، ولو أن غزارة الأدب التحليلي المكروس لدراسة الفنانين قد تخدعنا لبعض الوقت.

لن نتوقف إطلافاً عند إسهامات فرويد. إلا أن إسهامه الذي يخص ذكرى من الطفولة في عمل جوته Dichtung and Wahrheit ( ١٩١٧م ) يستحق وقفة: نتساءل لاية غاية ظهر مع مقالات في التحليل النفسي التطبيقي - ( جُمعها معزاً إلى ماري بونبارت ). إن لم يكن بسبب اسم جوته الذي له اعتباره، فالأمر يتعلق بالكبير كاتب في اللغة الألمانية، لكن يمكنه أيضاً أن يكون جاراً من نفس الطابق. لقد أكتب فرويد على ذكرى للشاعر تعود إلى السنوات الأربع الأولى من حياته ( حين رمى الألوان العائلية من النافذة - لكي يحتج بلا علم منه على ميلاد مزعج لأخ أصغر ) من منظور الذكرى - الشاشة (٧)، بمقارنتها بنصف بزيئة من شهادات مماثلة لمرضاها. أما الإسهام الذي يحمل عنوان « ذكرى من طفولة ليوناردى فانشى » ( ١٩١٠م ) فيبدو أنه ليس ملائماً على الإطلاق، مادام الأمر يتعلق برسّام هو مهندس في نفس الوقت، ومن جهة أخرى، فهو يتضمن بداية التنظيم للفرائز انطلاقاً من رغبة المعرفة المتجذرة في الفضول الجنسي، الأمر الذي يبرر أهميته في نظر المحللين. لكن هناك في نظرنا ما به يشق الطريق إلى أسوأ الخلافات وفي نفس الوقت إلى عمل إيجابي تماماً.

خلافات: إن فرويد لا يقيم فقط بناءه الخطر على عناصر مستعارة ( فصورة

العُقاب في كسوة القديسة أن تنتسب إلى فستر ) وملينه بالخاطر ( إن العُقاب في النص الإيطالي هو «nibbio» الياز، الأمر الذي يلغى أى تقريب من الأساطير المصرية )، بل إنه يستند إلى الملابس التي اشتراها فانشى لمساعدته الشباب وإلى الوجه الخنثوى للقديس جان لأجل وضع تشخيص للجنسية المثلية (الأفلاطونية السلبية) يعززه تعلق محتمل بالأم... أما الإجراء الأكثر إيجابية فهو الذي يرتكز على تحليل « تيسمات ليونارد دوفانشى » بالاستناد إلى موناليزا La Monalisa كاكشاف متأخر لتشكيل استيهامى فيه يتمثل حضور الأم الغائبة وينكشف نوع من الإغراء الذي لا ينتمى لا إلى الأم ولا إلى النموذج، والذي صار ممكنا لأن كل إدراك حسى يكون من قبل موظفا من طرف الرغبة (٨)، وإذا كان التيسم الأول محيراً بعض الشيء، فلأن هناك عودة مكبوت ما أن يُرفع المكبوت ( ويرفع مرة واحدة )، حتى تتكشف التيسمات الأخرى، كما لاحظ فرويد، « أكثر رقة وهذوءاً ».

( س. فرويد - ذكرى من طفولة ل. دى فانشى - ١٠٦). وهنا نجد فى بذرة ما يعادل قراءة نقدية - نفسية من خلال التراكم.

من بين أتباع فرويد، يوجد اثنان قاما بتوضيح ما يمكن تسميته الدراسة « ذات الطابع الطبى » للكاتب. الأول قام بها بكيفية جذرية، ومن ثم هامشيا بالنسبة إلى أهداف الدراسات الأدبية: إن رونييه لافورج قد اهتم بـ « حالة » شاعر فى كتاب يحمل عنوانا معبراً - فشل بوبليير - (دونويل وستيل، ١٩٣١م). إن الآثار والوثائق تصلح هنا لإجراء وصف كلينيكي لعصاب الفشل: إن مؤلف أزهار الشر لم يُعالج، هو الآخر، بخلاف ما عُولج به جارك في الطابق.

لقد كان الكتاب، الأكثر خصوصية والبعيد فى كثير من وجهات نظره عن الطموح الباثولوجى، الذى كرسه ماري بونابرت لإنغاروي ( إنغاروي: حياته وآثاره، دونويل وستيل ١٩٣٣، منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٥٨م )، من روائع النقد النفسانى الأكثر تمثيلا لمقاصد ولغة فرويد وأتباعه المباشرين. إنه الأثر الذى يستحق الزيارة، والذى سيكون مستحبا أن نزيل عنه الغبار.

إن النقد النفسى البيوغرافى والنقد النفسى يجدان فيه ما يحققان به الإشباع سواء بسبب الاهداف أو بالوسائل المستخدمة - إن الأم التي اختفت مبكراً، منقولة فى دورات الحية - الميتة، منظر ( البحر والطيب والجديد )، المرأة المقتولة، العجز الجنى الذى حول إلى حافظ متواتر للبتر أو إلى حافظ للمدفون الحي - إلخ - إلا أن نقداً أكثر راهنية سيكتشف فيه ذلك الاهتمام بتصنع آثار العمليات الأولية بشكل نسقى ويبرز الأشكال الملائمة ( كما فى الحكاية الفانتاستيكية ). وينبغى أن نقول بطريقة تقديرية إن نبوغ المحلل قد تجاوز بشكل واسع ما يريد أو ما يفكر القيام به.

### (٣) «النقاد النفسيون - البيوغرافيون»:

إن النبوغ هو ما يمكن الحديث عنه عندما نستحضر الاسماء الأربعة الكبيرة ( فى نظرينا ) فى النقد النفسى البيوغرافى: دولاي، ولابلانش، ومورى فرنانديز. اثنان منهم طبيببان ممارسان، واثنان أدبيان، لكن بنفس القدر من التعديلات الفريدة. فچان دولاي يعد (٩) إلى النظرية النفسانية للعصابات قصد تحليل إبداع نجح فى أن يكون حلاً للصراعات اللاشعورية، وميكانيكية فعالة للبغاع:

« إن أثر كاتر أندرى جيد، وبالضبط لأنه لم يصنع إلا من الصعوبات الشخصية لمؤلفه يحقق تطهيراً حقيقياً. فقد حصل داخل شخصه وعن طريقهم على توضيح لكل ميولاته، ونقل حالات شعوره وتحولاته ( الإيجابية والسلبية ) إلى قرائنه، وأنجز فى النهاية تحليل - ذاتياً حقيقياً ».

( المجلد ٢، ص ٦٤٦ ).

إن الباثولوجية لم تعد تفضى إلى الفشل، بل إنها تسمح بالازدهار الفنى، ويصبح الأثر الفنى « صحة اصطناعية » وتبين فى ذلك ما إذا كانت مراحل النشاط الأدبى، بعد وصف السياق العائلى والوضع الطفلى، توضع جنباً إلى جنب أحداث البيوغرافيا والتطور النفسى الراعى - الذى فى حالة جيد، نعرفه كفاية. ونحصل بهذا الشكل على صورة للمؤلف أكثر كما لا يمكن لسانت بوف أن يحلم بها وعلى كشف بما تمثله مؤلفاته بالنسبة إليه.

أما جان لابلانز (١٠) فهو يهتمّ مع هولدرلين بظاهرة دقيقة مغايرة لظاهرة عصاب محلول: لقد قضى الشاعر الألماني ستة وثلاثين عاماً، أي نصف حياته، في عزله بدقلعة تورينجن حيث يخمد ذهانه القصامي إزاء مؤلفه، يحدّد المحلل لنفسه غاية هي أن « يفهم في حركة واحدة آثاره ويقدمه باتجاه الصق وداخله، ولتكن هذه الحركة موزونة كما الجلية ومتعددة الخطوط كما الطباقية » ( ص ١٣ ). إنها عملية فهم تدّار، والحالة هذه، بنجاح بواسطة مزيج مدهش بين عقلية المعية وعقلية رياضية. ومع ذلك، فإن المشروع البعيد لهذا البحث لا يستهدف تفسير الأثر حسب تصور معين للذهان، قدر ما يستهدف أن ينصت ويبيّن النص الشعري للحق ( ص ١٤ ). إن هدف الطبيب السريري، وهمّ الناقد، متلازمان.

أما مارسيل موري (١١) فهو مجهول قدر ما كان كاتبه المفضل مشهوراً؛ ولأن كتبه عن جول فيون مؤلفة من محاولات متفرقة، فإن فوزه بقلة الدوغمائية يعادل عيب تشكّل يخلّف ثغرات. وموري عاين عن قرب طفولة ومراهقة روائى المستقبل، بما فيه الكفاية لكي يستخلص الصعوبات من جهة صورة الأب، ولكي يشتم وجود « سر » نبين آثاره من خلال تسلط عند فيرن للرسائل المرموزة والأحجيات والغاز أخرى. إن الفرضيات التي تصورها الناقد لها الحق في أن تكون متحفظة وأن تستحق منا مائة نزهة عبر « الغابة العذراء المدغلة » لـ « الرحلات العجيبة ». إن الروائي قد وجد هذه المرة قارئاً في مستواه: ملاحظ وسخي وأكثر دهاء مما يعتقد.

أما بخصوص فشل بافيس - لدومينيك فرنانديز ( غراسي، ١٩٦٧ ) - وعنوانه يذكر بشكل جد مزعج بعنوان كتاب الدكتور لافورج عن بولمير - فسنقول القليل، قصد الوقوف كما كان متوقفاً على مقالته « مدخل إلى النقد النفسى البيوجغرافى » ( المجلة الجديدة للتحليل النفسى، غاليمار، عدد ١، ١٩٧٠م ). قبل الشروع في بحثه عن مؤلف « الصيف الجميل »، يستدعى كنماذج ماري بونبارت، وبولاي، ولابلانز، إلى جوار باشلار ومورون، وبهذا يكون منهجه مركباً، لاعباً بمهارة بكل الأوراق الراجعة في انتقائيته، إنه يركب فينومينولوجيا الخيال ( الماء وخصوصاً الهواء ) مع قراءة لتصوص التخيل تريد نفسها في الوقت نفسه « إنقضية »

(كرونيولوجية، نولاي) و« عمودية » ( تراكيية مورون )، ويصل الوضع المحدد المنوح « للصدماا النفسية الطفلية » بهم تقصى اثار اكاذيب وتنكرات الكاايب اللى تخص مااضيه الشخصى - بما فى ذلك رفضه الاعتراف باآه قد قرأ فرويدا من الشهاداا الاوى الى لحظة الانتحار، فإن السيرة الوجدية لسيزار بافيس تُعاين، وتقوم، وتُبعث، وتعاد الى حوارها مع الاثر كله.

#### (٤) مواقف النقد النفسى البيوغرافى:

إنها مقالة فى النهج، ويمكن أن نغير اسمها الى « دفاع وتوضيح للنقد النفسى - البيوغرافى »، باعتبار أن الشئ كان موجوداً قبل أن يكون « مشاعا ». وهى توضيح لأن الأمثلة للموسة متعددة، وعلى هذا المستوى معبرة، وهى دفاع لأن دفرناندين يكتب بلا جهد، إذا أمكننا القول، وظهره الى الحائظ كانه يستطيع الدفاع من أجل قضية خاسرة ( لانه بالضبط فى منتصف العشر سنوات اللى تفصل البافيس عن النموذج اللقدم من طرف شباب جيد، سستفجر قنبلة مورون ). إن البديهيات والسلماا تترابط بشدة. وينبغى الاهتمام بمجال متروك دون عناية ظلماء: إن البيوغرافيين الكلاسيكيين (كما تكون الشجرة تكون الثمرات) ساءت برف) لم يدفعوا بأبحاثهم الى حد المعلومات المخفية فى باطن الكتاباا، بينما « النقد الادبى (...) يدرس الاثار كائها وليدة دماغ خالص » ( ص ٣٣ )، والحال أن « الإنسان هو مصدر الاثر، لكن ماهية الإنسان لايمكن إدراكها إلا فى الاثر»، إذن «مهمة النقد النفسى البيوغرافى تتحد فى: دراسة التفاعل بين الإنسان والاثار وروحدتهما الماخونة فى معللااتها اللاشعورية (...) ومن البدهى أن يكون مجاله الفضل هو طفولة الفنان» ( ص ٣٤ ). ومن خلال الاثر، ينبغى أن نفهم ليس فقط الثيمات، ولكن أيضا الخصائص الشكلية، والأصناف التفضيلية فى اختيار كلمة. هناك فارقان بارزان بالنسبة الى البيوغرافياا القديمة: «لم يعد الناقد النفسى البيوغرافى يقول: كما يكون الإنسان يكون الاثر، بل يقول: كما يكون الطفل يكون الاثر» ( ص ٢٨ )، وفى مقابل علم المقدسات اللى يريد من العبقرى أن يتعلم النجاة من تقلبات الدهر كما فى مقابل الباتوغرافيا اللى تشرح كيف تعلم العبقرى تحويل

نكباته إلى ذهب، فإن « الناقد النفسى البيوغرافى (...) يرى أن الآثار ليست مستقلة عن الحياة، ولا متعلّقة بعلاقة العلة بالمعلول » ( ص ٣٩). ومع ذلك، وعكس مورون الذى يحكم « الاستيهام » وعكس لإبلانش الذى يستدعى « انفتاحا رمزيا » فإن فرنا نبيز يفرض الإسراع بـ « قياس تأثير الأحداث على الأثر » : « إنَّ التقريب من الظروف البيوغرافية » يأتى ليحل محل التداعيات الحرة فى التقنية الفرويدية، بالرجوع إلى الشهادات الداخلية (المراسلة، الدفاتر الحميمة) والخارجية (للمعاصرون) (ص ٤١). ومن الملائم أن نتجنّب بصورة عامة إسناد كل شىء إلى ماضى الفرد: إن الأثر الفنى هو فعلا «رمز مستقبلى للتركيبة الشخصية ومستقبل الإنسان » ( ص ٤٤). والخاتمة تشدد على الطابع « التخمينى » حتما للصورة النفسية البيوغرافية، التى أنجزها إنسان، يعنى ذلك الذى « يقوم بمعالجته الخاصة » بالاستناد إلى « خصوصية للعلاقات الانفعالية » التى بفضلها يصير المفسر شريكا للمبدع ( ص ٤٨ ).

إن هذا الرصيد - البرنامج (١٢) يظهر تماسكا استثنائيا ويعرض نفسه للمناقشة بجرأة جديرة بالملاحظة. فبمجرد قراءته، تتراكم الأسئلة بكثرة. ماهى « حياة » إنسان بالنسبة إلى المنظور النفسانى؟ وكيف الاختيار بين « الحقائق » الثلاث للوضع التاريخى وللمعيش الشخصى وما صيغ منهما فى الأثر الفنى؟ وما نوع «الاتصالية» التى يفرضها الناقد البيوغرافى على الكاتب؟ وأين تختفى ذاتية هذا الأخير عندما ندرس « بيوغرافيته » من الخارج؟ وفيم تفيد ممارسة الفن وممارسة النقد « معالجة » ناجحة أو فاشلة، للمؤلف كما لرسم الصورة؟ إنها أسئلة بدون جواب. إن جانين شاسجى - سمير جيل (١٢) تسجل عن حالة مارى بونبارت - إغاريو أن الوقائع البيوغرافية ليست لها « من دلالة أكثر ممّا للوقائع المنقولة من طرف الغير للطبيب أثناء المعالجة » إن الذات لا توجد بوجه الاحتمال هناك حيث تعتقد أنها موجودة، ومعنى أفعالها يوجد بالتأكيد بالنسبة إليها فى موضع آخر غير الذى يراها منه الآخرون ، وما يهم المحلل، هو ما يشكله المحلّل (استيهاميا) عن وجوده الخاص وما يوفر نقطة انطلاق لبناء يعيد رسم ألعاب ورومانات رغبته

اللاشعورية. إن استحضار الآباء الذين اختفوا مبكراً، سنتقابه إذن بالتمييز بين الخسارة ( الحقيقية ) والحرمان ( التخلي ) والفقدان ( الرمزي ) - إن الطفل يمكنه أن يعتقد نفسه، وأن يقضى حياته مهجوراً من طرف أم أكثر حضوراً أو أن يجد وجهاً أمومياً مرضياً عند مرضعته، عند عمته، وحتى عند أبيه. إذن لنقر بالحق لـ «أن كلانسي»، لكونها صنفت دومنيك فرناندين، الناقد والمنظر، في عداد رواد نقد نفسي: فلا قصده، ولا مناهجه، ولا الأسس النظرية مطبوعة بخاتم التحليل النفسي المفهوم في معناه الصارم قليلاً.

#### (٥) مشكل المؤلف:

لقد رأينا فرويد نفسه يهتم بفئانتي الإنسان، ويمكننا أن نسمعه يعهد للمحللين بمهمة البحث ثانية عن خلفية الانطباعات والذكريات الشخصية التي بها بنى المؤلف أثره، وعن الطرق، وعن العمليات التي عن طريقها أُدرجت هذه الخلفية داخل الأثر (س. فرويد: الهذيان والأحلام في «غرايفها»، ينسن - ص ٢٤٥ )، أو نسمع إرنست چونس وهو يصرح بشيء مماثل في بداية - هاملت وأوبيب - ( ص ١٠ ). وكل هذا يدلّ بداهة على أنه في مادة الفن نكون كلنا، هواة ومحترفين، مبهورين بالفنان، بالأصل الإنساني للأثر. لنضف إلى هذا الانبهار ( الذي سبق أن تناولناه من قبل ) ثقل العادة ( أو ضغط الإيديولوجيا )، وسنفهم لماذا استطاع المطلون النفسيون أنفسهم أن يبرزوا تحت هذا الثقل. إن إنسان القرن العشرين يجد ( وقد وجد ) صعوبة في محاولة التخلص من فكرة الإنسان التي تستند إليها معرفته منذ برتاغوراس ( نحيل إلى ميشال فوكو )، ويجد ( وقد وجد ) التحليل النفسي صعوبة في استخلاص النتائج المنطقية ( لكن المكثرة، نحيل إلى فرويد في - صعوبة أمام التحليل النفسي - وهي منكرة في المبدل ) من وجود اللاشعور. فإذا كان هذا الأخير يتحدد كعمل للأخر داخل الخطاب - وهذه المقاربة تشير بما فيه الكفاية إلى إلحاح رغبة بدون مكان ولا كلام هي في كل واحد طلب - بحث للأخر متعذر إمساكه وملح ( مطالبة ويحث، صادران منه ومتوجّهان إليه ) - وإذا لم يكن هناك بالتالي شعور للذات ولا مايكفي من الكمال حيث يمكننا تجميعها، ولا هوية حيث نتأكد من

أن نجد لها فيها « استمرارية » (١٤) أخرى غير تلك المجهولة واللامفكر فيها لرغبتها، أفليس من الجازفة مبدئياً إرادة الاستناد إلى شقيقتين فانتنتين هما التماسك والترايط؟ إن ج. شاسجى - سمير جيل و أ. كلانسى كليهما تنتجان التناقض عند التوضع فى مجال المنهج: ليس صحيحاً أن ما يحل الإنسان هو ما يحل بالقدر نفسه الأثر، وأن بإمكاننا أن نمر من الواحد إلى الآخر كأمر طبيعى.

بالتأكيد، لكن هل يكفى التذكير بأن اللعبة الاستيهامية تشكل الوساطة الضرورية للسير من الخطاب إلى العيش؟ ما تنبئ معارضته أليس هو بالأحرى هذه المسألة نفسها المتمثلة فى الاهتمام بهذا الإنسان الذى يقيم الأثر، أو حوله أو فى مركزه، أو حتى الذى يتجبر فى الخطوط المتناثرة التى تشكل « الصورة فى السجادة ».

لنذهب حتى النهاية وإذا أمكن إلى حد العمق دون أن نقود المناقشة فى اتجاه البحث عن الأسباب. ودون أن نبرر بقايا إيديولوجية على وشك السقوط الميتافيزيقى، والسياسى، والدينى - الإنسان، الإنسان الكبير، الروح أو الشخصية لا أعرف؟ كل مَنْ نضمّر له الإجلال! ودون حتى أن نجد التحليل النفسى لأجل التقاط عبادة (أخرى أو هى نفسها) الأب الميث أو (الأب الذى ليس ميتاً تماماً قدره يدهش، وامتيازاته الاجتماعية) (وهى فى النهاية جنسية؟) تهتد كل محاولة إغراء من أى كائن إنسانى. لنطرح أسئلة واضحة لا تنتظر أجوبة لأنها تكفى بإبراز على المكشوف للمواقف المخدوعة، والخرافية، والمتخيلة:

(١) لماذا نسعى بجميع الوسائل إلى أن يكون النصّ إنساناً وأن يكون الإنسان داخل النص؟

(٢) لماذا نسعى بجميع الوسائل إلى أن يعكس النصّ إنساناً قبل (أن يعكس) نفسه وأن يشرح الإنسان نصّه؟ ولنضع بنظام هذه التثبيات:

(١) إن النص هو هذا الذى به « يختلف » الإنسان، مُخْتَلِفاً و مرجّاً، بلا نهاية - إن الكتابة غيرية ( هذا درس بروست ) واستقلالية ذاتية ( وهذا درس فاليرى ).

(٢) إن النص يقرأ داخل فضاء النصية، يعنى أنه خارج عن الواقع ( فالألب ليس



هو الواقع)، وخارج عن السببية ( ليس للتخييل من مصدر آخر غير بادرة اختلاف أو استرجاع تخييلات هي نوعاً موجهة قبلاً )، وخارج عن الشرعية (لا يكون للكتابة معنى واحد وقصد الكاتب لا يتمتع بأي امتياز)، وعرضياً، فهو يكون خارجاً عن مملكة التبادل، والمردودية والتواصل ( نحيل إلى جان بورريارد ). وباختصار، إن الأثر الفني، ومن ثم الكلام الذي يكون أثراً فنياً، هو ما لا صلة له بالمساوي، بآية حال من الأحوال، إن ربه إلى المُساوي - إلى نفس المعنى، إلى نفس « الذات »، إلى نفس العالم، إلى نفس طريق الوجود - سيكون الوسيلة الناجعة لتكميرة وهمه حتى مفهومه. وبهذا سنجعل منه إنتاجاً في عداد إنتاجات أخرى، وبعبارة أخرى في عداد نفس الإنتاجات، تلك التي تتقاسم تنظيمات الواقع. والواقع يظهر على طريقة التماثل، والتشابه، والقابل للتبادل، والسلسلة، والزمانية الموجهة والمتواصلة، والترابطات المنطقية واستراتيجيات الاستبعاد... إن ورقة بنكية، أو تلفراما، أو جريدة، أو كتاباً وجيزاً، هي نتاجات مرسومة، موجهة، مقررة، مودعة - لكن، لنقل: ابتساماً؟ خاصة عندما تشبه ابتسامة القط المفقود في - أليس في بلد العجائب

#### (٦) حالة الأوتوبيوغرافية:

إن نأخذ الأثر الأدبي على أنه نتيجة بدل معالجته في مصدره الأصلي وإن نعتبره كانعكاس ومال واثراً للمؤلف: كأننا نقول عنه إنه طال، فضلة بقية، ومولود من خيبة. إن كل مؤلف ينشر مصاحباً بتوقيع ( لم يعد إلا عنوانا نرسل إليه المدائح أو الشتائم )، وإن كل كتاب يصدر سيكون بداية نظام من الأصدا لنصوص أخرى، وإنه القارئ، هو من يحتفل بالقداس في هذا الطقس التجمعي، دون أن يكون ملزماً بأن يقارن نفسه بالمؤلف، ويأن يرجع إلى شيء آخر غير نص من النصوص موضوع في هذه اللحظة في بؤرة الإشعاع. وليس هنا على الإطلاق إلا حالة (١٥)، على ما يبدو، فيها يكون من الضروري أن نستكمل الإنسان: عندما يتقدم النص إخراجاً شبيهاً (بتمثيل) بتعريف بهذا الإنسان، ذلك ما يسمى أوتوبيوغرافية.

وأيضاً آتت تتقبل صيغة من مثل « الأوتوبيوغرافية تتعلق بالنقد النفسي البيوغرافي ». حتى عندما نضيف « هي وحدها » ( لكن ليس بأي حال طبعاً دويه

وحده». وعلى كل يبدو، وبدعيا، أن قصة إنسان كتبها هو نفسه تستتبع إدراج هذا الإنسان داخل ما يكتبه كَأَمْرٍ يخصه، سواء كان صحيحا أو خطأ، تقريرا أو تنقيصا، إلخ (١٦).

لنبدأ بتقديم تجربة - عكسية. إن دراسة حديثة، ولأجل أن تلعب لعبة المؤلف من غير إزعاج، لم تتوان في توضيح المغزى الأتوبيوغرافي لمجموع الأعمال التي تناولتها: « إن المسافة ما بين هذا الكاتب وإبداعه الأدبي قصيرة للغاية، فكل أعماله تمثل إخراجاً لحياة واحدة، حياته هو (...) » (١٧).

وهناك دراسة أخرى تجد لها مخرجاً آخر: « لو لم يترك ثايان كتاباته الحميمة حيث دون أحلامه في النوم واليقظة (...) لكان منهج النقد النفسي هو الوحيد الممكن. لكنه يكف عن أن يكون كذلك، انطلاقاً من اللحظة التي نمتلك فيها (...) مُعادلاً لدخول إلى تحليل - ذاتي (١٨).

والدراسة الثالثة، وهي مع ذلك جد معتبرة وفصلها الأول يوضح بقوة مشاكلنا، تنهض باللبس ( إن الاستعانة بالبيوغرافى - وهو لايعنى المنهج النفسى البيوغرافى الذى يكون المعيش بالنسبة إليها أوليا - جد ضرورية ) مؤكدة أنه « إذا وجد أثر تحليله يمكن أن يوفق بين البيوغرافى والنصى، فإنه سيكون بحق هو اثر كامو» (١٩).

عندما يتعلق الأمر حقيقة بأثر، أو مجموعة من المؤلفات الأتوبيوغرافية، فإن استدعاء معطيات الحالة المادية والتاريخ يبدو مشروعاً إذا رغبتنا فى الدخول إلى اللعبة التي أقامها المؤلف. وحالة روسو تعتبر موضحة. إن ب. ب. كليمون فى مؤلفه السابق الذكر، والذي هو نموذج فى نوعه، يتابع بعين منتبهة هذا الكاتب الذى يصرح بلسان سانت - برو: « يالها من سعادة عند الحصول على المداد والورق: أعبر عما أحسه لكى أخفف من التطرق، أخدع قُرَأتى بوصفها، والذي بالنسبة إليه يعتبر الفن يوضح إعلاء، والناقد يصغر على هذه اللذة فى الكتابة، مبرزاً لذلك ( بل أكثر من ذلك ) تأثير الأثر على الإنسان كما العكس، لكن دون التنازل مثلاً عن تسجيل أهمية عداوة الأخ - الأكبر بالنسبة لجان - جاك الفتى. يتعلق الأمر بحالة

بينية، لن نكون عديمي الذوق إذا قلنا إنها إذن حالة ملتبسة. لكن من ناحية أخرى، يحق لنا أن نجد لذة في أن نقرأ داخل الأثيوغرافى رواية من نوع خاص، فيها يُعرف البطل - السارد بأنه كائن تخيلى. وفى كتابٍ قطعى، وضع فيليب لوجون (٢٠) أسس، وصيغ ونتائج « ميثاق » قيمة مع القارئ، المشروع الذى أنجزه الكاتب ليوفر للمحكى وجوده. إذا وجد الميثاق الفعل التعاقدى المتغير تاريخياً « الذى يخص نمطاً من القراءة كما نمط من الكتابة ( ص ٤٥ )، فإنه يوجد أدب لا وثيقة للمؤرخين: من هنا، ليس للمؤلف من واقع إلا الأدبى.

### (٧) النقد النفسى، أو شارل مورون ١:

لنكرر بوجه عام، ولأجل تبين الوضع، بأنه سيكون على عمل الناقد الأدبى ألا يراعى إلا المؤلف وقد صار نصاً. فـ « المبدع » فى « واقعه » أمر بهم مؤرخى الأدب والمؤرخين بلا زيادة، (٢١) والمطلين النفسيين الذين يتسألون عن الإبداعية. ووجهة نظر شارل مورون واضحة جداً كما تبرز فى تصريحاته المبدئية: لا نعهد إلى البيوغرافية إلا فى النهاية، فى سبيل أن نثبت أن « التحليل النفسى - النقدى » لا يسعى إلى تبرير كل الشرودات، واختصار كل استيهامات القارئ. ترد محمود، لكنه لا يخلو من مشاكل. وعلى كل حال، فقد سبق أن كان عمل مورون، منذ أن كان معروفاً ( جينيت ) (٢٢) وفى السنوات التالية ( ملمان ) (٢٣)، موضوعات لدراسات لفتت النظر إلى المخاطر والانحرافات الدلخية، مع اللناء عليه بسبب هذا العمل الرائد. وبخصوص ما هو جوهرى، يعنى منهج التراكمات، فإن الفرصة ستسنع بتوضيحه بما أنه يعمل بعيداً عن الإنسان. لكن من الضرورى أن نذكر الآن التفاوتات التى توجد عند مورون ما بين تصريحاته بالمقاصد، والمبادئ النظرية والتطبيق. وبخصوص النقطة الثانية تأتى الالتباسات صارخة: إن الإنسان المطرود من الباب بصفته بيوغرافية يحاصر التوافد لكى يدخل إلى البيت على هيئة «أسطورة شخصية»، فى حين أن الصراع بين « الأنا الاجتماعية » و « الأنا المبدعة » يرفع إلى أنف التحليل النفسى دخاناً برائحة الهرطقة.

إننا نعرف أن شارل مورون يلتقط بوسائل جديدة الاستعارات الملحاحة داخل

أثر، ليس تماماً من أجل إعطائها ترجمة رمزية قدر ما هو من أجل إبراز الشبكة المكونة من العلاقات التي توجد بينها. وبخصوص هذه العلاقات، اللاشعورية بالطبع، يسجل جيران جينيت أننا نمرّ إلى « أنساق جد واسعة وجد معقدة من الأوجه الدرامية التي تؤلف ما يسميه مورون بالأسطورة الشخصية للمؤلف » ( ص ١٣٥ ). ويستأنف جيفرى ملمان التحليل ليبين أن هناك «انفصالاً ما بين منهج التراكمات ونظرية للأثر تُعتبر غريبة عنه وتلوح بحلق باستثماره» ( ص ٢٨٢ ). وفي الواقع، ففي الرحلة الأولى تأتي الأسطورة الشخصية «صورة غامضة لذاتية مشتتة، (...) في هروب دائم من الإدراك النقدي ( ص ٢٧٩ ) : وهو مدرك بهذا الشكل، فإنه يقلب الفكرة الكلاسيكية عن الشخصية. لكن مورون كان يتحمل تأثير الحل النفسى الإنجليزى كرايس وفرضيته عن « الأنا الوسيطة » : ونتيجة لذلك، يملك الأثر في نظره حظ استعادة حالة الاتحاد الكاملة لما قبل الأزياد « ويصير » مشروع تكامل نفسى من أسطورة شخصية ( لاشعورية ) ورؤية للعالم ( ص ٢٨١ ). إن الدراسة الكبيرة الأخيرة لمؤسسة النقد النفسى هي فى هذا الصدد مهمة: إن بوبلير صاحب «القصاصد النثرية القصيرة» يخرج مغامرات « الأنا المبدعة » للمزقة ما بين أربعة أوجه ذاتية، الأمير، البهلوان، الأرملة والباغية، الأوجه التي، برغم جذورها الاستيهامية، تكون بالأخص مشيئة.

إن ما كان يمكن أن يصير قراءة تحليلية للنصوص، وما كان يستحق بلا تحفظ اسم « القراءة النفسية » حسب عبارة جينيت الموقفة، ينكشف مع التجربة شكلاً ملطفاً للنقد النفسى البيوغرافى، مجهّزاً، لنصر على ذلك، بجهاز منهجى دقيق. إن الخطر يوجد منذ اللحظة التي جعل مورون طموحة الاشتغال على مستوى الآثار الكاملة. إنها تقنية خصبه للغاية، لكنها تعمل على حد الموسيقى، مادام صحيحاً أننا نجد صعوبة فى الوقوف على عتبة الحضور الإنسانى. وهى تقنية مشروعة شريطة ألا تستسلم لإغراء صورة الفنان وكل مكبوت، فالمؤلف يبحث يوماً عن تجنب الرقابة!

لأشك أن الخطأ الوحيد لهذا الباحث النشط، لهذا المفكر البقيق الذي كان مورون هو أنه لم تُنح له الفرصة ليعيش سنوات أخرى: لا يمكن أن نتصور كيف كان

سيتفاعل مع تقجّر الغروينوية الجديدة. هل كان سيعيد النظر في تجربته من الأول إلى الآخر؟ لقد رأينا البعض يجنى فائدة كبيرة من التحول المسمى « بنوييا » ( أو لسانيا ) الذى وقع منذ عشر سنوات.

إن أحسن مثال يمكن استحضاره عن تعديل من هذا النوع فى ميدان النقد الأدبى، سنطلبه من رائد وتصير القراءة «التيماثية» (٢٤)، من جان - بيير ريشارد، الذى يمثل فضلا عن ذلك واحداً من المشهورين. ففى كتابه « مالارمى » ( سوى ١٩٦١ ) لا نجد أية إشارة إلى فرويد، لأن الظاهراتية هى التى تحكم المنهج، وفى سنة ١٩٧٤م سيظهر «بروست والعالم المحسوس» الذى تشكل النقاط المسجلة أسفل صفحاته، وهى تشغل ربما ٢٠ ٪ من الحجم العام، قراءة موازية. فهى قراءة «هامشية» تستدعى التحليل النفسى بكيفية دائمة وفعالة، وهى قراءة فائضة، فائرة، بقليل من اللغز، لكنها مثبتة ورفيعة مع ذلك، وهى قراءة ثانوية لا يمكنها مهما بدت خائفة، ألا تؤثر على الآخر - على آخرها التى لا يمكن أن تكون أبداً هى نفسها. والصحة، سنجدها إذا أردنا ذلك فى أربع مقالات حديثة (٢٥)، حيث الموضوع هو الرغبة، والاستيهام، والخصاء... إلخ. إن ريشاد لم يعد، لنسجل ذلك، يركز على مالارمى، أو هوجو، أو ميشلى، بل على الساحرة، على جارفى، على قصيدة أو على صفحة، فالمنهج يتطور فى الوقت نفسه الذى يتغير فيه موضوع العمل النقدى، والتطور يبدو موجهاً فى اتجاه يؤيد رؤيتنا للمشكل.

## هوامش الفصل الخامس:

(١) للمقاومة هي «كل مايقاوم» في أفعال وأحداث المحلل، وأوج هذا الأخير إلى لاشعوره» (معجم التحليل النفسي، ص ٤٢٠)، والتحويل المضاد هو «مجموعة من ردود أفعال المحلل اللاشعورية تجاه الشخص المحلل وبخاصة تجاه تحويل هذا الأخير» (نفس المرجع أعلاه، ص ١٠٣).

(٢) نحيل إلى أ. غرين «الاتحلال»، مرجع سبق ذكره، ص ٣: «(...) إن الانفتاح على مجال اللاشعور، وهو أولا وقبل كل شيء لاشعوره، شرط ضروري للحديث عن لاشعور الآخرين ولا يمكن لاشعور النصوص الأدبية».

(٣) نحيل إلى فكتور سمير نوف: «الأثر المقروء»، المجلة الجديدة للتحليل النفسي، ١٩٧٠م، ص ٥٣، حيث يقول: «إنهم: (أي اللا - محللين) سيكونون إذن مرغمين إما على قبول هذا المفهوم أو ذلك، وإما على رفضه دون أن تكون لهم القدرة على المساهمة في صوغه».

(٤) انظر: «(Le Précurseur, Son épreuve et Son syle)».

- المجلة الجديدة للتحليل النفسي - ، ١٩٧٠، ص ٢٧.

(٥) نحيل إلى جان ستاروبسكي في «عشاء توران» في كتابها «العلاقة النقدية»، ص ٩٨ - ١٠٣.

(٦) نحيل إلى ج. - ج. ر. ، في «من الإيروس الجاني إلى الإيروس المجيد»، نوشاطيل، لايبكينيير، ١٩٧٦ ص ١٠، بخصوص التصريح بالوفاء للمنهج النفسي البيوجرافي، وفي ص ١٠٧، بالنسبة إلى الفصل الاستعرائي.

(٧) لنتذكر بأن الذكرى - الشاففة عبارة عن صوغ اتفاق، مزيج من الدفاع والمكبوت، ينتمي إلى الاستيهام باعتبار أنه يصنع في وقت لاحق: «لا ينبغي أن يكون مشهد العقاب ذكرى من ذكريات ليونارد، بل إسهاما ابتناه فيما بعد ونفع به إلى طفولته (س. فرويد «ذكرى من طفولة د. ب. فانتشي» ص ٢٠).

(٨) سارة كوفمان: «طفولة للفن» ص ١٠٩ - ١١٧، حيث نجد على أن استيهام الفن ليس إعادة صياغة مادة خام موجودة قبلا، بل إنه يستخدم في كل مرة، جديداً مع أنه تكرر.

(٩) نحيل إلى: «شباب أندري جيد»، غاليما، ١٩٥٦م.

(١٠) نحيل إلى هولدراين وسؤال الأب» ، م ج ف، ١٩٦١ وأعيد طبعه سنة ١٩٦٩. من الضروري أن ن سجل أن هذا الكتاب هو الأول (والوحيد في هذه الفئة) الذي استعمل اللغة اللاكانية بطريقة واضحة وبقيقة في نفس الوقت لأجل معالجة ظاهرة جمالية ؛ فهو يتناول عصاب الشاعر باعتباره نقبا في الذاتية باعتباره نقصانا في شبكة «الدوال»؛ إنه اسم - الأب هو

المرفوض، «لماستبعد» من نظام الدلالة المكون للذات، إن للعمل الشعري للغة كما حازن المنفى يجدان نفسيهما في علاقة بحقل السلب - وهناك مسألة أخرى تستحق الذكر: ينطلق الكتاب في البداية تحت إشراف چان دولای، مع التصريح في النهاية بنيتة في البقاء «على حدود دراسة باتوغرافية» (ص ۱۳۳)، الأمر الذي يبرز ضبابية هذه اللقولات ويشير إلى أي حد يكون البحث النفسي البيوغرافي محاصراً (مهذبا) من طرف أفق المرض الذهني.

(۱۱) نحيل إلى: «جول فيرن، هذا اللغزوى جداً» غاليمار ۱۹۶۰، وإلى «اكتشافات فيرن الجديدة» غاليمار ۱۹۶۹م. وليكن اسم جول فيرن مناسبة لذكر فصلا، من كتاب «فتوات ج. فيرن» (ميناوی ۱۹۴۷)، يحمل عنوان «أوليب - المبعوث» حيث يستكشف ميشال سيريز بتلذذ ظاهر ومهارة فائقة، مع صقل سيادة الفرويديّة كنظام تفسيري، ذلك المشهور جدا ميشال ستروكوف لاجل أن يلتقط منه، بطريقة غير مباشرة، حوافز جريمة قتل الوالدين، وحوافز المشهد البدائي والعين المفقودة، وباختصار أوليب، لكن سيريز يصرّ على أن «باستثناءها إلى الخرافة، تملك الرواية رؤسب، وميشال يفرض في الأسطورة» (ص ۵۳) ويستخلص النتائج مستأنفا القراءة في دورة أخرى.

(۱۲) هذا هو الرصيد - النموذج الذي يسمح بترتيبات في علاقته بأهداف محددة وهذا هو حال الكتاب الصغير لصاحبه جوزئ - ميشال مورو للنصب على «الأوليب عند فولتير» (مينار ۱۹۷۳)، تلك المسرحية التي تبدو بالأخص عند مجاببتها للنموذج السوفسكي منحرفة: بمقابلة إسهام فولتير الشاب - الذي كان يعتقد نفسه ابناً لمؤلف الأغاني روهبرين، لا للآب أروي - بابتكار شخصية فيلوكتيت، يبرز الناقد تعلقاً بالآم التي اختفت مبكراً.

(۱۳) بخصوص المنهج البيوغرافي، نحيل إلى: «من أجل تحليل نفسي للفن والإبداعية» ص ۴۹ - ۶۲.

(۱۴) إن النقد الذي يستلهم البيوغرافيا (...) يرى في الأثر امتداداً لتجارب حياة المؤلف، في حين أن التحليل النفسي يرى فيه علاقة انقطاع هذا مايقوله أ. غرين في كتابه «عين زائدة» ص ۳۲.

(۱۵) وفي الحقيقة، ويشترط أن تدرج مثل هذه المؤلفات في الأدب لأنها تصدر عن كاتب، يمكننا أن نضيف حالة الكتابات الهجائية: فالبريشيسو في مقالة نفسية نقدية عن ل. ف. سيلين» (مينار ۱۹۷۱)، يبحث عن مكونات صورة اليهودي في العديد من الآثار:

L'Ecole les cadaures et Les beaux drays و Bagatelles Pour Massane

مستعينا بالتراكمات المورونية.

(۱۶) نحيل إلى جان ستارويسكي «العلاقة النقدية» ۱، السابق الذكر.

(۱۷) فيلي زفران في «لويس فرناندين سيلين» منشورات جامعة بروكسيل ۱۹۷۶م، ص ۱۹۴، وتعود أصالة هذا العمل إلى استناده في «علاقات الموضوع» إلى الجهاز المفاهيمي ليلاني

كلاين كما نظمه موريس بولى (وهنا نحيل إلى «الآثار النفسانية» بايوط ١٩٦٧).

(١٨) جان ريكانتى - نظرة إجمالية عن التحليل النفسى للفاجر روجى فايان - بوشى - شا سميل، ١٩٧١، ص ١٢.

(١٩) الآن كوست - البير كامو والكلام الناقص، دراسة نفسانية - بايوط ١٩٧٣ ص ١٨ : ١٩ . إن هذه الدراسة لاكتفى باللاجء، إلى طفولة كامو: إنها تنظم، وتعيد تنظيم المصير الإنسانى - الأدبى فى «دوراته» فى دخلها تكون المؤلفات فى جزء كبير منها مقرومة لذاتها.

(٢٠) نحيل إلى «الميثاق الأوتوبيوغرافى» سوى ١٩٧٥ . يقدم هذا الكتاب مثالا جيدا عن قراءة نصية لكتابة أوتوبيوغرافية، وبالضبط مع «الكتاب الأول للاعترافات» ( ص ٨٧ - ١٦٣ ). ونحيل إلى الفصل الموالى من هذا الكتاب.

(٢١) من خلال بيولوجرافية جيدة يمكن أن نثوّه بأربعة مؤلفات: مفخل إلى تحليل - نفسى لمارسى «نوشاميل ، لاباكينير، ١٩٥٠ ، اللاشعور فى آثار وحياة جان راسين» (كورتى ١٩٥٧)، من الاستعارات للحاجة إلى الأسطورة الشخصية، مفخل إلى النقد النفسى «كورتى ١٩٦٣» ، بيلير النهائى «كورتى ١٩٦٦».

(٢٢) جيرار چينيت فى: «القراءات التحليلية». ضمن (أوجه) سوى ١٩٦٦ م ، ص ١٣٣ - ١٣٨ .

(٢٣) جيفرى ملمان فى «بين التحليل النفسى والنقد النفسى» ضمن مجلة - شعرية (الفرنسية) عدد ٣ أكتوبر ١٩٧٠ م ، وبالأخصصوص انطلاقا من ص ٣٧٢ .

(٢٤) من الواضح أننا نحصر نظرتنا الشاملة عن النقد الذى يستلهم التحليل النفسى فى الكتاب الذين يستدعون الفرويدية بطريقة غالبية، إن لم يكن حصريا . ونحن نعرف أن هناك نقاداً معاصرين، مثل: ر.م. البريست، وج. بلين، وج. بكون، وج. بولى - قد استعملوا مؤقتا أو دوماً مفاهيم مستقاة من التحليل النفسى. ويمك وج. چينيت وچان رايمون (نحيل إلى - شعرية الرغبة - سوى ١٩٧٤) كفامة يتركها غالبا على هامش أبحاثهم . اما بالنسبة إلى جان ستاروينسكى الذى يرتبط اسمه على العموم بهؤلاء المشهورين فى الجمع بين الظاهراتية والتحليل النفسى (انظر مواقفه المتباينة فى التحليل النفسى والمعرفة الأدبية فى «العلاقة للنقدية، ص ٢٥٧ - ٢٨٥»

(٢٥) هذه المقالات جمعت فى كتاب:

( Microlectures et Pages Paysages ) Coll. (Loetique), Seuil 1979 et 1984.

ومن منظور «التيماية التحليلية» Thematique analysante وبخصوص بروست يمكن الإشارة إلى دراسة جوان روزاكو Joan Rosasco :

( Aux sources de la vivonne) Poetique, . 25 F'rier, 1976



## الفصل السادس

### قراءة النص

« يقوم منهجنا على الملاحظة الواعية للعمليات النفسية غير السوية لدى إنسان آخر، يمكن لنا أن نحرز قوانينها وأن نصوغها. أما الروائي فهو يسلك غير مسلكنا: إنه يركز انتباهه على لا شعوره نفسه بالذات، ويصيخ السمع لكل قواه المضمرة ويمنحها التعبير الفني، بدل أن يكتبها بالنقد الواعي. فهو يعلم من داخل نفسه ما نعلمه من الآخرين: ما القوانين التي تحكم حياة اللاشعور، لكنه لا يحتاج بتاتا إلى إدراكها بوضوح: فبفضل قوة احتمال ذكائه، تأتي هذه القوانين مندمجة في إبداعاته».

(س. فرويد: الهذيان والأحلام في «غرانيقا»، لينسن،

ص ٢٤٢).

أن نقرأ بواسطة فرويد مستنا أنيبيا (ولا تهم الأحجام: من المقطع إلى الأثر كله) بعيداً عن المؤلف - يعنى بوضعه خارج اللعبة (١) - نشاط يعاكس عاداتنا النقدية ويثير مقاومات مبهمة حتى عند هؤلاء الذين قلما تنتظر منهم، مع أنه هنا يمكن أن يوجد مستقبل أبحاث «التحليل النفسى الألبى».

إن أندري غرين يؤكد على أن «هذا الاحتراس حيال الروابط ما بين المؤلف والأثر (...)» مصاحب أغلب للحالات بمطالبة عاطفية لا يمكن إلا نلاحظها (كتابه «عين زائفة»، ميونى ١٩٦٩، ص ٣٣). لنفهم أنه هنا يوجد ما يشبه سعى مشكوك فيه إلى قتل الأب للخلول محلّه: ما نعرفه أكثر من اللازم، ويعرفه بوالى بوّاف أفضل من أى

أحد أن الناقد كاتب لم يبلغ غايته، فلا هو مخفق ولا هو ربما «مكبوت» لكنه الذي كان يخاف أن «يكتب» (بالمعنى اللازم للعبارة: إن الكاتب «يتخيل» بحرية وهكذا وعن لا شيء»، والناقد عامل ملتزم مربوط إلى حلقة). ومهما يكن، فإن جزءا أكثر فاكثرا أهمية من البحث يتوجه نحو طريق التحليل النفسى النصي<sup>(٢)</sup>. ولهذا الأخير نماذج وطموحاته ومناهجه ومتغيراته (وهذا دليل صحة). وسيقدم نفسه هنا فى آخر هذه النظرة السريعة لأنه النهائى: فهو آخر ما ظهر، ويدفع ببيروتوكولات تدخله إلى الحدود القصوى، حتى الأخطار الملازمة لكل خرق طليعى - الأخطار التى بدونها لن تكون هناك أسأل. وكل هذا ليس أمراً بديهيا. عندما نفكر بشكل من الأشكال فى للمضى الذى اثبتق منه، فإن تضخم البرامج النظرية ينذر باكتساحه وإعطائه مظاهر الإرهاب، ومن جهة أخرى، واستمتاعه بمحاسن الموضة، فقد كان الترميق والأبحاث المترددة (ينبغى للعمل بسرعة) غالبا ما تشكل الحصاة الأكثر يومية بالنسبة إليه. وبهذا، إذن، سيكون عسيرا النظر فيه بوضوح كما الكلام عنه بدقة.

#### ١- غرايڤا: أهى خطوة الرافضة أم خطوة المتعبدة؟

مرة أخرى سنحظى بمسابقة عند فرويد. هما اثنتان، فى الحقيقة. لكننا لن نحفظ من «موسى» ليشال أنج إلا بالفة التى يديها المشاهد (المعنى كثيرا، وهو يعترف بذلك، لأسباب غير جمالية) عند الحكم على المفعول الشامل لما بعد مجهود عضلى لتراخ، وتموجات لحية ووضع أصبع. ويبقى فى قمة أعماله الرائعة «الهديان والأحلام فى غرايڤا» ليسن، رافعا رأسه وأتيا بالجديد لما يقارب السبعين عاما. إنه النص المرجع بشكل أقل للتيار منه للملاحظة تدرس بفاعلية نادرة والذى لا يخطر من ليس.

هى قصة معروفة لعالم أثار شباب صار مغرما بتمثال صغير يمثل قدم امرأة على وشك الانطلاق (لتكن غرايڤا)، يرحل لإتمام بحثه فى بومباى حيث سيفرق فى التيه، وهناك سيتعرف، بعد أن أخذها على أنها شيخ، على صديقة الطفولة، الأنسة برتغانخ (لتكن: المشببة الجميلة)، التى ستجد وسيلة لملاجه، بفتح عينيه على

الموضوع الحقيقي لعشقه، يعنى هى بالذات... إن هذا للملخص لا يأخذ بعين الاعتبار نسيجاً روائياً غنياً جداً، مطرزاً بالطوارئ، والشخص الثانوي والاحلام، ممزوجة أيضاً بخطاب ذى معنى مزيج يقدم مفتاحه عندما نضع اقدامنا مرة أخرى على أرضية الرغبة المقبولة. إن فرويد يقوم بتحليل نص هو قبلاً إذا صح القول قصة تحليل، بل تحليلين: تلك الذى تقوده بدقة «زويه» (تكن: الحية)، وذلك الذى ينبغي أن ينجزه دون أن يعلم ذلك المؤلف، ينسج، هذا كما أن ذلك مؤسس على «حسد» عجيب، للعاشقة والشاعر، وأن يكون هناك إخراج متصل لهذيانه وحقيقته، فإن هذا هو ما يفتن فرويد، وهذا أيضاً هو ما يضايق بعض المعلقين: إن الزوجة جميلة جداً، إن النص، على ما يقال، يتلام بالكثير من الليونة مع هذه القراءة التى لا دليل بخصوص صلاحيتها كنموذج قابل للتصدير إلى مناطق أدبية أخرى. ونضيف: إن هذا القارئ الذى لا يضاهى قد كان له، طبعاً، الفضل فى الرؤية الواضحة، لكنه التقط فى الأكثر أنموذجاً نظرياً - ميكانيكيات أنفعال لا شعورى - يختزل القصة إلى تصوير للحق والمعالجه. تقرأ الحالة ومسير مختزل: إنهما القيدان الأولان اللذان يبدوان فارضين نفسيهما. بماذا نواجههما، إن لم يكن بهذين السؤالين: وماذا بالضبط لو يسمح كل نص أبى بأن تلمس فيه نوعاً من الكشف، الكتوم، وحتى السرى، عن اشتغاله نفسه، بما فى ذلك اللاشعورى؟ فيم يكون فعل إنتاج علفى لسلسلة معنى (لها فى ذاتها تماسك فريد، مؤثر، ومحيرة، لنعترف له بذلك) تشويها للنص، الذى ينبغي بالتحديد، إذا كان جديراً بهذا الاسم أن يهب لحمته لكثير من شبكات الدلالة؟ إن المشاكل العصابية لنويير هانولد هى فقط مظهر واحد للقصة، فهى تشتمل فضلاً عن ذلك على قصة حب تقليدية وحكاية سفر (ألمانيا - إيطاليا) واستحضارات غريبة جداً، العصور القديمة... إلخ. وما أن هذا الشكل، المتفق أماناً دفعة واحدة، المكتشف من طرف فرويد يحدث مفعول رعشة، فلذلك نريده مستثنى من الحوافز الأخرى، ولأنه ينظم هذه الأخيرة بدقة، فإننا ننسى أن هناك تنظيمات أخرى ممكنة.

يستحيل علينا، بسبب هذا الحيز، القيام بملاحظة دقيقة للمنهج الذى يسلكه فرويد

- غرايفيس، لكن هذه الفجوة قد سُدَّتْ مقدما: إن سارة كوفمان (في «أربع روايات تحليلية» غيلي ١٩٧٣، ص ١٠١ - ١٣٤) قد أوضحت بوضوح وبحدة محاسن وعيوب العملية الفرويدية. فبعد أن فحصت مخاطر الملخص أو بالأحرى الملخصات المتتابعة التي عن طريقها تجد نفسها مقدمة في شبكات سرية تلك العناصر البارزة المستخرجة بالإصغاء الطافي لفرويد، فإنها تبين أن قراءة أكثر تفصيلا، أكثر وفاء لحرف النص، تسمح بتفسير هو أيضا أكثر غنى.

وتطرح هذا السؤال الأساسي بالنسبة إلى إيجائنا:

«ما الذي يسمح باختيار ما سيكون، أو لا يكون، محتفظا به في الملخص؟ وعندما نلخص، هل نحذف فقط سحر النص»؟<sup>(٣)</sup>

الآن نعود للمحتوى أيضا، ألا نكون قد أنتجنا نصا آخر؟ (ص ١٠٤).

نعود من ذلك إلى هذا: إن الشرح الفرويدي للنص له وظيفة توضيحية فهو يبيع إعادة بناء صحيحة، لأنه يشتغل على غرار تفكيك، لكن إذا كان التقطيع عمليا، فإن الانتقاء يمثل خطرا يصعب تقديره (انظر الأمثلة في ص ١١٢ - ١١٣). فوق ذلك، فإنه يمكن أن يصير مفاجعا تجريد الخطاب من جسده البلاغي عندما نُخضعه تقريبا للأشعة س. وبهذه الصفة فإن استئناف قراءة فرويد من طرف س. كوفمان لا يغير شيئا في الجوهر (وبذلك يمكن أن نعيد قراءتها هي الأخرى): ومع ذلك فهي تقترح أن النظر الأكثر انتباها للتأثيرات النوعية - أي ينبغي أن نقول عنها «أدبية»؟ - لا يمكنه إلا أن يجلب الماء لطاحونة التحليل النفسي.

أما أنا فقد حاولت، في «غرايفيا بالمعنى الحرفي»، أن أظهر نظرا أكثر انتباها إلى التأثيرات النوعية - هل ينبغي أن نقول عنها «أدبية»؟ - التي تغري لاشعور القارئ، وتستنفذه، وتدفعه إلى التدخل.

## ٢ - التدخل في النص:

سيكون أقل صرامة (هذا المؤلف يعود إلى سنة ١٩٠٧م) وسلامة في الوقت نفسه التشديد، كما فعلت س. كوفمان، على أن «قراءة فرويد، وهي القابلة للتأويل، قدر ما هي متعددة المعاني (...)، تبقى هنا قراءة هيرمينوطيقية وثيرماتية» (١٣٤). إن

التفسير يركز أولاً على التلخيص لأجل الاشتغال على الخطوط العريضة للتنظيم الاستيهامي - وإذا شئنا قلنا الكلمات الرئيسية في الجملة، لكنه من بعد أو في نفس الوقت يشتغل بحرف النص، بحرفيته، التي لا يمكن أن تكون بدون معنى - ليس فقط الصفات، لكن للكلمات - المفاتيح، والتركيب، والتقطيع، وصولاً إلى الصور والمواضع التي بواسطتها يتحقق في كل واحد منا، في النقطة الحساسة للقاء بين النفس والجسد، تسجل اللغة.

لنكن في شأن ذلك أكثر وضوحاً: لأجل ألا نسقط في خطأ الهيروميونوطيقا القديمة - التي ننقل، ومن ثم نترجم، وفي النهاية تفك السنن أو تشتمل المعادلات الرمزية - فإن التفسير يفترض الكثير من أنواع الأنشطة المرتبطة بدقة بالكثير من أبعاد المجالات.

ويخصص الحقول، فإن المقياس يمتد من الآثار الكاملة إلى السطر الواحد: ولا يتطرق الأمر هنا بأية مفارقة، إذ يكفي التفكير في المونوستيش Monostiche المشهور لأبولينيير الذي يحمل عنوان المرتل:

والخيط الوحيد لأبواق البحرية<sup>(٤)</sup> ET l'unique Cordeau des trompettes marines, مروراً بالمؤلفات الملتصقة على انفراد والمقاطع الملحظة بالمجهر. إن الأساس هو أن نقيم سياجاً للنص الذي سنقرأه، وألا نجعله يفيض إلى الخارج بل، إذا أمكننا القول، إلى داخله الذي هو قبلاً فيض بفعل الاختراقات اللاشعورية، وأن نعين حدود الفضاء لأجل أن نتجز فيه مسارات، وأن ندرك فيه ترابطات للدولاب وأصداء الدوال (يكون ذلك في النفي أو القلب)، وأن نحصر موضع التيارات السريعة التي ينبغي تجنبها بصمل زووق الإنتقاذ لتعطيل الدوار، وباختصار، أن نصغي لأجل أن نتلخّص: التفسير Entre - Pr'eter, Inter - Pr'eter سيقول ر. ماجور<sup>(٥)</sup>.

إن المشكلة هنا مضاعفة. فمن جهة نربط (بخلق روابط غير متوقعة، وعلى أي حال مستحدثة) بين تمثيلات منفصلة ظاهراً، ونجرى مونتاها للقيم (بالمعنى

اللساني)، ونرفض التمييز بين نظام التصوري ونظام الإدراكي، ونخلق نزاعاً أو انسجاماً بين الكلمات - الأشياء والأشياء - الكلمات: نعالج النص كحلم نريد أن نستخرج منه التراكمات المضجرة، مع أننا لا نعلم إلا على سبيل الاستثناء إلى المعاجم الثقافية («الإمبراطور هو الأب» يقول فرويد، أكثر حرصاً مما نظن على الرموز الثقافية. نحيل إلى مؤلفه «تفسير الأحلام»، الفصل السادس). ومن جهة أخرى، وعلى أي حال هكذا يتصرف المحلل - وقت المعالجة بمبادرة منه أو باقتراح من المحلل، فإننا نبحث عن الترابطات، ما يأتي لينضاف تلقائياً إلى عنصروملفت للنظر بفعل طابعه الغريب أو بفعل تفاهته القصوى (من مثل: «سيدة بشوارب كبيرة»/ شخصية «بدون ملامح خاصة»).

كيف ذلك، سيمصرخ القراء المتحفظون، من يقوم إذن بالترابطات؟ بدون ترابطات تقولون، لا وجود لمعنى، بدون مريض، لا وجود للترابطات: هذا منك إيمان بليد بالشعوذة ليس كذلك: إن الناقد هو الذي يقوم بالترابطات، ولا داعي لفرض الخدمة بما أنه لا وجود لبحث علمي لا يتدخل فيه الباحث (من هذا جعل هيرزبرغ قانوناً، يحكم لا الخيال فقط والأشياء المحددة بدقة كما الذرات الفيزيائية، التي تتعلق بكل ما يقبل التكميم). فالناقد يترابط مع ما يكونه كذات، ولهذا فهو لا يخلق الترابطات بطريقة اعتباطية: بل باستيهاماته دون أن يسقط في التخيل. لأنه يمتلك بعض التقنيات التي تعتبر إلى حد ما قواعد للتوضيح (١) - وهذا سنجد مرة أخرى شارل مورون - ويمكنه أن يشغل لحسابه ما يمكن أن نسميه قانون كونيّة اللاشعورات. وفضلاً عن ذلك، وهذا ما لا ينبغي أن ننساه، فإن التلذذ الذي نحسه عند استرجاع النص أثناء القراءة لا يتوقف فقط على فك السنن، والتعرف إلى معنى، قدر ما يتوقف على إدراك متميز، لعمل (التكثيف أو التحويل، على سبيل التمثيل)، إنه القول بأن الناقد لا يطمح فقط إلى إعادة دلالة جديدة: إنه يستهدف إعادة تأسيس تلك الإعداد - ذلك الذي يسميه بوليفر «السحر الاستحضاري» ورامبو دخمياء الفعل - وربما ينبغي في هذا أن نسجل تأخيراً عند القراء - النقّاد بالنسبة إلى القراء المحليين الذين يعرفون من زمن بعيد أن أهمية النص - ليست

هذه مجرد ذريعة منهم للملاحظة - تكمن فى الصيرورة فى تسلسل النص، والادباء، ويوجد هنا ما نقر به بالحق لهؤلاء الذين يتهمونهم بانهم «يسطرون» النجاح الجمالى، لا يتطلعون اغلب الاحيان إلا إلى إيجاد وتغيير حل لما يكونونه فى أحجية.

صحيح (وللاسف) ان بعض الهواة يرون فى التحليل النفسى قبل كل شىء جرداً من الرموز: فكل شىء أسطوانى يبدو لهم قضيباً (وإلا فالوسا) وكل شىء مقعر فهو شئ الأم، ويحصل التردد أمام القبة الرخوة التى يذللهم ازواجها المتناقض! إننا لا نقوم بتحليل نفسى مختزل للنص إلا لأن لنا معرفة مختزلة عن التحليل النفسى. لكن ضعف القراء لا يحتاج إلى دليل، إلا إذا كان من أجل فضح عدم الاختصاص: إن الاختلاف الحقيقى لا يحصل بين أحسن وأسا فكأكى الشفرات، بل بين أولئك الذين يستعملون النص لفائدة النظرية وأولئك الذين يستعملون النظرية لفائدة النص.

أكتفى بهذا الاعتراف الذى يمهد لقراءة " La Marquise d'o " :

«لا شىء يبيع للمحلل النفسى الالتزام بمثل هذا المنهج، غير أنه يقسم على قرائته اللذة التى استطاع أن يخبرها عندما يكتب على هامش نص ستكون صياغته خاصة به» (٧).

أم نكتفى بهاتين الجملتين اللتين توطران تقاطعا طريفا بين «الفريب» و«السقوط» (وهما روايتان لالبيير كامو):

«من هجره إلى قرائته ينتظر كل واحد شيئا ما، أكثر من هذا، فهو عندئذ يملك نظرية توجّه انتظاره، سواء أكان وإعيا أم لا (...) أن يتمكن كاتب من وضع تشخيص دقيق ومضبوط بذلك الشكل لمرض الفرد الأوربى أمر يبين مدى عبقرية كامو» (٨).

إن «الكتابة على الهامش» تكون كاشفة، مثل السعى إلى «صياغة» بصفة شخصية، مثل العزم على تصوير نوع من الرجال فى عصر معين: يقترح ج.

حسون ومسعود خان على القارئ، الجاهل مسارات غير منتظرة قدر ما هي مثيرة، في حين أنهما يتبعان بكل شفافية خطاً غريباً عن الاهتمامات المسماة أدبية. والنموذج المقبول مسبقاً من هذا النوع، هو بلا شك ذلك الذى قدمه چاك لا كان فى «محاضرة عن الرسالة المسروقة»، التى تفتتح بشكل رمزى مؤلفه «كتابات». وهو افتتاح ذو دلالة بما أن دورة الرسالة المشهورة من الملكة (ونحن لا نعرف من أين انتهت) إلى الوزير، ثم إلى دويان، تسمح بتحليل جوهري: هو تحليل تداول «الدال» كمكوّن للذات. القراءة هى جد «موجهة من طرف نظرية توجهها»، سيقول مسعود خان، لأجل توضيح المواقف المنهجية المجربة قدر ما هى جديدة، لكن فى الطريق، مع المساهمة فى الاستدلال، يكون عدد وافر من الجزئيات خاضعا للنظر بمهارة باهرة. وهذا امر لا يثير الدهشة مادام من قبل هاروى ثقافة عالية وأستاذ سيسجل بطيبة خاطر على الواجهة المزخرفة لمدرسة باريس الفرويدية تلك الحكمة السقراطية المحتملة كما يجب: «لا أحد يدخل هذا المكان إذا لم يكن مهتماً أو أدبياً».

### ٣ - من الترابطات «إلى التراكمات» (مورون ٢):

فى جزئها الأول بأكمله، تقدم القراءة اللاكانية للرسالة المسروقة بسهولة نمونجا (٩) للتدخل الفعّال للمسارات المنتجة للمعنى، ومع ذلك فهى لا تجعل من نفسها نمونجا مخصصاً للنقاد - وهذا أمر سارّ، لأنه لا شئ ملتبس مثل نموذج للأشياء، حسناً كان أو سيئاً. فبين أولاً خاصية حكاية إدغار پو فى كونها تحقيقاً تحصل فيه الكثير من التماثلات بين عمل المخبر وعمل المحلل، وهذه الخاصية نفسها ستحذرنا من محاولة انتحال بلا تبصر للفك اللاكانى. وإنلاحظ من بعد أننا نمتلك، فى حقل مجاور، نوعاً من النموذج التناظرى: إنها أعمال فيليب لوجون عن ميشال ليريس (١٠)، وخاصية هذه الأعمال مكررة لكون النصوص المدرسة ليست فقط أوتوبيوغرافية، بل هى صادرة عن كاتب اهتم كثيراً بالتحليل النفسى، لأنه أنجز تحليله الخاص ولأن مهنته كعالم بالسلالة جعلته يتأثر بخطاب الآخر.

إن ليريس قد سجّل ودون كتابة أحلامه، وأغضى إلى الجمهور بعينات من



للتراپطات الحرة فى شكل معجم (وبالخصوص المؤلف الذى يشير عنوانه إلى طريقة الجنس التصحيفى التقریبى Glossaire j'y serre mes glases (١١)، ولم يكف عن تألیف حكايات مجزأة عن حياته من خلالها یقدم العمل الشعرى للغة خیوطا موجهة وقوية بخلاف أية كرونولوجیا. إنه الوضع جدید، إذن، بالنسبة إلى ما نجده عادة فى الأدب. وهذا لا یمنع من أن عمل العرض والقراءة على ضوء مزعج، والتقاطع وإعادة التقاطع المنجز من طرف ف. لوجون هو من أخصب الأعمال التى قدمت فى السنوات الاخيرة من طرف ناقد. وعرضيا، يبدو واضحا هنا أن النصوص الصادرة عن كاتب له بكيفية مباشرة صلة بنظام التحليل النفسى لا یمكن التقرب منها بدون إشراك كفاءة موازية، تماما كما لا ینبغى أن نقرأ رائعة چویس «بقطة فینغان» أو اشعار إزرا باوند إذا كنا لا نعرف إلا اللغة الانجليزية. وما سیتج عن هذا الأمر فى المستقبل أن الاختصاصیین فى الأدب سیکونون مكرهین على اكتساب تكوين المحللین.

إن عمل لوجون، علاوة على جودته الخاصة، لا یكون على تمام الإقناع إلا لانه استفاد من خزان التراپطات المعجمية والوقائعية فى نفس الوقت، وهو القاموس نفسه الذى استطاع لیریس استثماره وهو یقوم تحلیله الخاص، والذى له فضل إضافى فى أن یوفر فى الوقت نفسه الصیافة الأدبية والصیافة اللاشعورية، وهما غیر قابلین للانفصال. إن وضع الناقد بعيد عن أن یكون على الدوام بمثل هذا الارتیاح، هذا أمر نحذره. وهناك مصادر أخرى تعرض نفسها لإخفاء عوزنا. وتستحق حالتان خاصتان (وقد سبق ذكرهما) أن نستحضرهما. الأولى أظهرت إمكاناتها، هى حالة الأحلام الأدبية، التى اهتمت بها مثلا مارت روییر بصدد فلویر (فى كتابها «رواية الاصول وأصول الرواية»، غراسى ١٩٧٢، غالیمار ١٩٧٧) والآن بورانسون بصدد الرواية الروسية (فى دراسته: «قصة وتجربة الأنا» فلا ماریون ١٩٧١)، واکتاف مانونى بخصوص حلم بوبلیر المحلل من طرف میشال بوتور (١). مانونى فى: «مفاتیح للمتخیل أو المشهد الآخر»، سوى ١٩٦٩ م. ص ٢٣٦ - ٢٧٤<sup>(١٢)</sup>. والاخرى، هى التى لم يتحدث عنها المحللون النفسیون (والسبب المادة

الخام غير مالوفة لديهم)، ولكن من الممكن أن تبدو فعالة لإسنادها النص إلى تاريخه الداخلي الخاص: تاريخ المسودات (١٣).

وفيما يخص الأغلبية الكبرى من النصوص الأدبية، وكيفما كان جنسها، فإن منهج التراكبات، الذي ابتكره ووضحه شارل مورون، هو الذي ينبغي الاستناد إليه قبل أى شئ. لقد سبق أن حددنا حدو جيفرى ميلمان فى مقاله بمجلة «شعرية» الفرنسية (عدد ٣ - ١٩٧٠ م). سعياً إلى إبعاد الحضور الملحاح للكاتب، فلنحدو الآن أيضاً حدو هذا الناقد الأمريكى فى وصفه هذه الميكانيكية على الوجه الأكمل. إن مورون، إذن، يلتقط فى أكثر قصائد المارمى كما فى تراچيديات راسين «شبكة من الصور الثابتة» والحالات النفسية التى تبدو كأنها «تكرر من قصيدة إلى قصيدة، وتخترق كالقطرى المنطق «التثرى» للمؤلفات (ص ٢٧٣)، وعلاوة على ذلك، فهو يصرح بأن «كل صورة بلاغية تكون واعية، والفكر الذى يعقدها يكون كذلك بشكل أقل بكثير» (المرجع نفسه، ص ٣٧٤). وميلمان يقرب هذه «النقط للملاحظة الثابتة» من نقاط التقاطع عند فرويد، التى تنظم حولها الصياغة القانونية، مع الإشارة إلى أنه بفضل الشبكة (الترابطية) «لا يتم القفز إلى الضمنى عن طريق الترجمة الرمزية، بل عن طريق التحويل على طول سطح الكتابات (ص ٣٧٥). فالناقد النفسى «من مثل دوپان (أو فرويد)، يبدو كأنه يقوم باكتشافاته مركزاً انتباهه على منطقة لا تفكر حتى فى مجرد النظر إليها: لا على النصوص، بل على اللعبة الخريبة للترنيمات التى تنشأ بين مختلف المتواليات النصية» (ص ٣٧٧). ويخصوص هذه الصيغ ليس هناك من مأخذ.

غير أنه يمكن منحها حمولة أكثر اتساعاً. فالتراكبات تسمح، وهى بين القصائد أو بين المسرحيات، بإعادة بناء الصلة، والمنطق، اللاشعوريين اللذين يوضحان الوحدات لبعضها البعض - الاستعارات أو الأدوار، وقيمة المعنى لا تكمن فى هذه الوحدات المأخوذة بانفصال، فهى تنشأ عن وجهة نظر تتأتى بتطابق الصفائح التى تعكس فى كل لحظة أثر الدلالة. وهذا هو التنظيم (المرن بطبيعة الحال) الذى نكتشفه عن طريق الوحدات الموضوعية الثابتة، والذى يبقى مستقلاً عما يريد التركيب

السطحي أن يقوله مباشرة، هنا والآن: مهما تنوعت شخصهم، فإن أرميون وأغريين وفيدرا شخصون تثير نفس الصراع. وهنا نجد المنهج الأولى في رفض المعنى الظاهر للعيان، لأجل الكشف عن الترابط الخفي. ونحن نمتلك متغيرين: جدول الخطابات، والصنف الذي تنتمي إليه الظواهر المتواترة، ومن ثم تتحرك مختلف الألعاب. ومورون يعمل في إطار الآثار الكاملة: فهو يقابل بين (ويراكب) المؤلفات، وهي نفسها بأبعاد متغيرة، لكن ما يجره بين ثلاث سونيقات أو بين ثمانى تراچيدييات، يمكن القيام به بل ينبغي القيام به بين اللحظات الدرامية أو بين أوصاف نفس المحكى (ولو كان بطول رواية والبحث عن الزمن الضائع) أو بطول حكاية من أربع صفحات)، بين جمل مشهد أو حلقة، بين مقاطع شعرية وأبيات قصيدة.

وفي الواقع، ألا يمكن لصدى القوافي، هذا الاصطدام اللبهم بين مدلولات متنافرة ظاهراً الذي تحدثه قرابة المقاطع المتكررة، أن يكون قبلاً نواة شبكة؟ هي حالة بينية طبعاً. لكنها من نفس النظام، الذي ألفنا مقابلته عندما نقرأ الشعر. وما الذي نواكبه؟ الصور البلاغية، الجوانب السيكلوجية، الأشكال الغضائية، مقتاليات من التحولات الواقعة أو المسرودة (الحبكة)، وما علمى بذلك؟ إن القيم المشار إليها تتحقق بإدماجها أمام عين منتبهة - تلك العين التي «تصغى» - في كتل استيهامية فيها سيكون ممكناً أن نعزل عن طريق التصفية نواة لاشعرية. هذا ما قيل، لكنه لا يكتفى: فبعمله في إطار العمليات الأولية، يعالج اللاشعور الكلمات على أنها أشياء، ويدخلها قسراً إلى إطارها المادى (الأصوات، الخطوط) قبل أن يستعملها كموضوعات ثقافية (مفردة ومعقدة)، من الملائم، إن، مراقبة المدلولية. وهل سنقوم أيضاً بترابك أسماء الأعلام (وهي خالية مبنياً من المعنى)، وتكرارات الفونيمات (الجناسات الاستهلالية - الحاكيات - الضعيفة) وآثار الطباعة (حروف بارزة، حروف مائلة، بياضات) دون أن ننسى البعد التركيبى للدال: إن الاقتران التضمينى والتبعية يخضعان لإيقاعات متميزة ويخلقان روابط ذات حدة مختلفة، وازمنة وأصوات الفعل تتستر بالوان متغيرة، وحروف التعجب تتحایل على الانفعالات، وحتى نفس القارئ يأتى مستثمراً في تقطيع النص.

#### ٤ - إنجازات وتصورات:

كل هذا نجده مطبقاً بفرنسا فى الكتب والمقالات الحديثة، التى ينبغى أن نسجل وتناسف على عددها المحدود: إن ضرورة امتلاك كفاية مزدوجة أمر يحقق انتقاءً سيئاً، ودون أن يتعلق الأمر بإنشاء قائمة للفائزين، هذه بعض الاسماء التى يبدو أن لها دلالة (للمرجعيات المذكورة فى البيبلوغرافيا فى آخر الكتاب بعد الخاتمة). وهنا يفرض هذا التحديد نفسه مقلماً: بين كل الذين يعملون إنن فى غياب المؤلف (١٤)، لا توجد أية روابط أخرى إلا الشخصية والمتفرقة، فلا «مدرسة» ولا مجلة متخصصة، بل كانوا ولا يزالون منعزلين أى أنهم جنود غير نظاميين، ينقصهم التكوين المتجانس، وهم بدون مفترضات نظرية مشتركة، فكل واحد منهم يعيد ابتكار منهجه، وأحياناً فى كل مناسبة، الأمر الذى يسمح بفيض فوضوى ملانم للابتكار لكنه أقل قدرة على إحداث حساسيات. وما ينقص أكثر، فى الحقيقة، هو المقترحات النظرية والبرامج المنهجية المطابقة. ولدينا إحساس بوجود فجوة بين جسارة التفسيرات أو القراءات وتواضع التصورات.

بيد أنه إذا كان لابد من ذكر نقاد مشهورين، فلنتعرف بأن شهرتهم قد تأسست فى مكان آخر: فرولان بارت، مثلاً، الذى نهض باتجاهات نظر «قبل - مورونية» فى مؤلفه «ميشلى بنفسه» (سوى ١٩٥٤). وهو يبحث كما يقول عن «الأفكار القهرية»، وفى مؤلفه «عن راسين» (سوى، ١٩٦٣) سيتميز بطريقة واحدة عن مورون بهذا التصريح الجريء فى ذلك الوقت: «إن التحليل المقدم هنا لا يخص إطلاقاً راسين، بل البطل الراسينى فقط: إنه يتجنب الاستدلال من الأثر إلى المؤلف ومن المؤلف إلى الأثر» (ص ٩)، بعد ذلك بدأ يشق لنفسه شيئاً فشيئاً طريقاً آخر. ففى قراءته المتقنة لقصة سارازين (فى مؤلفه: س/ ز، سوى ١٩٧٠)، لن تساهم المفاهيم التحليلية إلا مساهمة تكميلية، موزعة بين «الشفرات التأويلية» و «الشفرات الرمزية». إنه يستدعى القاموس اللاكانى لكى يطوعه، ويجمده فى لغة واصفة، وفى النهاية، يبدو اللاشعور كأنه فقد فى نظره كل قدرة على قلب النظام لصالح استتيقا المتخيل (فى مؤلفه: رولان بارت بقلم رولان بارت، سوى ١٩٧٥). ويبقى أن

بارت كان من الأولين، وفي المستوى الأول، الذين تكلموا اللغة النفسانية وكانها لغة طبيعية، وكأنه ليس بوسع الناقد، ذلك الإنسان الأمين، أن يتجاهل هذه اللغة في هذا الثلث الأخير من القرن العشرين.

أما مسار سيرج دوبروفسكي فقد كان نوعاً ما معكوساً: لقد جاء من مكان آخر (من الوجودية السارتريّة) لينتسب إلى التحليل النفسي، ويقدر كبير من التشدد. إن الكتاب الرئيسي الذي خصصه لدراسة «الكتابة والاستيهام عند بروس» (هذا هو العنوان الفرعي لكتابه: «La Place de la Madeleine» دار ميركورد وفرانس، ١٩٧٤) يريد أن يكون - وهو كذلك - «بحثاً نفسانياً» لتجربة لاملين: «أضيف على الفور: للنص. وأترك للأخريين بروس وشذوذه الجنسي في سلة المهملات. وكما فعل فرويد أمام غرايشتا لينسن، فنحن أمام كتاب، ولا شيء غيره. وهذا كافٍ بإسهاب» (ص ٢١). إن هذه القراءة تعمل (تقلّي وتقدم)، وتتصب على «أدبية الليل» لإسنادها إلى الرغبة، وترهف السمع إلى الاستيهامات لأجل إدراجها في «عصاب»، وتدعو النقد النفساني إلى أن يصير «شعرية اللاشعور».

يقودنا بروس ثانية بشكل ما، وهو ذو الأثر العظيم الذي قام بالضبط بإخراج كتابة أثر عظيم، إلى مشروع أوتويوغرافي، ولهذا لن نعود إلى روسو: إن جان ستاروبنسكي وفيليب لوجون (١٥) يعتبران من هؤلاء النقاد الذين يعبرون، كما رأينا ذلك، «بكل تلقائية» بلغة فريد، ولو أنهم متعددو اللغات. وعندما نترك جانباً هذا الخطاب الأدبي الخاص عن «اعترافات» روسو حيث يحيل محفل التلفظ صراحة إلى الكاتب، فإننا سنصادف أعمالاً من أنواع جد متنوعة. هناك دراسة المقولية الروائية: جان بيم «الفرسان الثلاثة»، وريشارد نوران - يوكيل لـ «ملابس السوداء» لبول فيفال، وهناك دراسة حافز في أثر ما: جان بلمان - نوبل عن «أشجار البرتقال» في «شترتريه بارم»، وميشال - فرانسوا ديميت عن «أمرأة - الحجر» عند لوفيج تايك، وهناك دراسة القصيدة: جان بيم لقصيدة بودلير، وايف كوهين لقصيدة هوجو وميشو، وهناك دراسة الجنس: جان بلمان - نوبل لحكايات جول فيرن وتيو فيل غوتبي، وهناك قراءات للروايات: جان بيير كورنيل لجان لوران،

ونوامى شور وأندرى تارج لوياسان.. أخيراً، ونشير إليه بسبب نقة اهتماماته  
الذهجية، نذكر مارسيل مارينى لمقالاته التى خصصها لـ«شياطين» و«الكولونيل  
شابير».

لا يتعلق الأمر هنا إلا بمسار تمثيلى، لبعض الأعلام الذين أبرزوا الثغرات  
(المسرح؟ المحاولات؟ النصوص السابقة على القرن ١٩.. إلخ). ولهذا لا يمكن أن  
نقف بأحسن شكل إلا عند مقال منشور مؤخراً من طرف الروائى والناقد برنار  
بانغو فى عدد «Du secret من المجلة الجديدة للتحليل النفسى (العدد ١٤ -  
١٩٧٦م) وأعيد نشره فى كتاب: «Comme un chemin en automne» غاليما  
١٩٧٩م). وموضوعه الصورة فى سعادة هنرى جيمس ويحمل كعنوان ذلك الحرف  
الإغريقى المكتوب بشكل بارز «٥». وهذه خطوطه العريضة اعتماداً على هذه  
الاستشهادات:

«هناك انحراف خاص بالمحكى. وأشك شخصياً فى أنه كان يوماً بإمكان أية رواية  
(....) أن تكون «ميرمجة» مسبقاً، من ألفها إلى يائها، من طرف مؤلفها. وأشك فى  
ألا تكون كتابة «قصة» هى أيضاً قصة الذى يكتبها، أنها لا تشكل إلا مغامرة  
بطرقاتها» (ص ٢٥١).

«لن أعرف ما أريد قوله إلا بعد فوات الأوان (....) أكتشف، وأنا أكتب، ما أعرف  
قبلاً (....) فالعملية تنجح فقط وإذا فقط (....) لم استطع قول أى شىء آخر غير  
الذى قلته، وإذا كان ما قلته هو بالضبط ما أردت قوله، مع أنى أجهله (....) إن هذه  
الحركة المزدوجة للخطية (الاكتشاف) و«التدوير» (الاستكشاف) يمكن أن تتقدم فى  
شكل «أوميغا» بخط بارز. فالخطان الأفقيان يعينان الخطى (من الألف إلى الياء).  
والخط الذى يشكلانه هو تقريباً متصل. ومع ذلك، من هذا إلى ذاك، توجد قطعة  
(...) وعلامة الدائرى، التقوس الذى يشخص الدورة التى من خلالها يصل المحكى،  
منطلقاً من الاكتشاف، منتهياً إلى تكرار بدايته الخاصة، إلى الانغراز فى مكانه»  
(ص ٢٥٢). إن المعنى السرى للأثر «لا يشكل عمقا يفصل عنه المحكى، ولا لحة  
تضمن تماسكه الداخلى، كما أنه ليس بتاتا مجموعة الدلالات (المستخرجة بمختلف

القراءات النقدية) إنه إذا أمكننا القول، نقوِّسها الذي به تشكل وتعيّن نظاماً: نقوس الأوميغا. ولهذا تكون كل محاولة لتسميته مشروعة وغير مجدية في نفس الوقت» (ص ٢٥٥).

وفضلاً عن ذلك، فالكاتب، وهو ضحية الوهم يعبر عنه، «قد يتصور أنه يفضى لنا بالأسرار، بسرّه (...) والنتيجة لن تكون أبداً اعترافاً يمكن قراءته من خلال تنميقات ومواريات النص، ولهذا السبب فإنه داخل الأثر لم يعد الكاتب هو الذى يتكلم، إنه، نوعاً ما، النص نفسه - هذا النص، منغلّقاً على نفسه، يبعد الكاتب (...) فكما أن الحلم هو، حسب فرويد، حارس النوم، يمكننا القول إن النص هو حارس الاستيهام، وأنه يضمه، ويحقّه به ويستعمله لكي يجعل منه جوهره الخاص، فاصلاً إياه بهذا عن حياة المؤلف.

ومن هنا، فإن النقد النفساني لا حظوظ له في الوصول إلى موضوعه الحقيقي إلا إذا انطلق من فرضية لا شعور النص (...)» (٢٥٧).

عندما نُخضع للتأمل هذه الملامح التي تخص تحليلاً هو في نظري «جوهري» (والذي، وإنْ وضّحناه جيداً، لم تعمل المائة صفحة السابقة إلا على شرحه قبل الألوان)، فإننا سنقف هنا، عند العبارة الجوهرية، وربما التدشينية، لاشعور النص (١٦).

منذ أواسط الثمانينيات، حاولت تمديد هذا المنهج بالارتكاز، بنظام، إلى فكرتين: أولاً، سيكون الأخذ بعين الاعتبار إسهامات تداوية الخطاب أكثر حكمة من الأخذ بإحراجات لسانيات الليل، لأن ذلك سيسمح بالتعرف على أهمية التلفظ (وخاصة قطب «المتلفظ إليه» الذي يتسلم المفوضات). ومن بعد، ينبغي على كل ناقد أن يجد لنفسه كتابة حقيقية، أن يجد أسلوبه: يجب على هذا القارئ الذي يسبح في النص لأجل الإصغاء إلى عمل لا شعوري، عندما يأخذ القلم ليتوجه إلى الجمهور أن يكتشف في نفسه الوسائل (التواطؤ، اللعب، الفكاهة...) لإعادة إلقاء هذا العمل في لا شعور قرائه الخاصين. وهذا المجهود هو ثمن - الاعتماد - ينبغي دفعه لا فقط من أجل أن يدفع الأثر إلى أن يهذى بل لأن، إذا أردنا، يبقى النص يهذى.

## هوامش الفصل السادس:

(١) - ينبغي أن يُفهم قُصدنا: نحن لا نذكر أهميته (وبالأحرى وجوده)، ولا يتعلق الأمر بالقراءة بكونه: ١ - إنه موجود دائما ومسبقا ضمن «الرحم الانفعالي» (غرين) الذي تنشط القراءة في حضنه، سواء أريدنا ذلك أو لم نريده. ٢ - ومن الصعب عمليا بالنسبة إلى هذا القارئ المحترف الذي هو الناقد أن يتجاهله، وأن يتصرف كقائه لا يعرف عنه (أى) شيئا. بل يتعلق الأمر، ما أمكن ذلك ومنهجيا بـ «نسيانه» ساهرين على ألا يعود، تماما كالمكبوت اللاشعوري، فالأمر يتعلق بإنكاره كمرسوع رؤية (حضور، أو روح، أو إغ - أب - ابن،... إلخ).

(٢) - مازالت تنقصه التسمية لللائمة: «القراءة النفسية؟» «القراءة التحليلية؟» «التحليل النصي؟» ومنذ أعوام اعتدنا أنا بالذات مصطلح «التحليل النصي» (أحيل إلى كتابي - مابين السطور ١٩٨٨ -).

(٣) - الأمر الذي يؤدى، بالاستغناء مؤقتا عن «الشكل الجميل»، إلى تجريد الخطاب من مكانة اللذة، أثر الإغراء الذي يفعله يحول الفنان الانتباه الواعي بعيدا عن الإفرازات حيث تبرز الرغبة المكبوتة.

(٤) - لننسلُ بمنحه بعض الهوامش أو الأصدا: شاعر - بيت شعري وحيد - آلة موسيقية بوتر واحد، أصدا:

Cor d'eau / cprys d'eau, trompes demer (coquilloques loruiss auts de rressac) / trompes (de fallope) de m'erc, cordon ombilial, naissance,, marines, amnios / venus sortant des eaux, etc.

(٥) - روى ماجور - لألم بالآخر - أويبي مونتيني. ١٩٧٧م.

(٦) - الأمر الذي يدفع كذلك إلى القول - وقد تحدثنا عند ذلك عن ضرورة التكوين التحليلي من أجل التفسير - بأن الناقد هو هذا القارئ الذي يزعم (علانية ويكل صراحة) أنه «عادي» في إطار جمهور معين، والذي يتباهى بامتلاكه رنود أفعاله نمونجية بالنسبة إلى معدل قرائه الخاصين..

(٧) - جاك حسون في: اختلاف التحليل النفسي لثيمة سلالية ل: ه. فون كليست، ضمن - Ro mantis - عدد ٨ نوفمبر ١٩٧٤، ص - ٥٤.

(٨) - م. مسعود و. ر. خان في «من العجز إلى الانتحار»، المجلة الجديدة للتحليل النفسي - غاليمار، عدد ١٩٧٥ - ١١، ص ١٥٥ - ١٨٠.

(٩) - يمكن البحث عن قراءة نمونجية أخرى، رغم أن الأمر لا يتعلق تماما بنص أدبي (لكن يالها



من خصوصية شعرية!) مراعاة لإلحاحه على «الحرق» الذي يعنى في مفهومه اللساني الظاهر تلك الدال للصوتى - الخطئى - فى «Rêve à la licorve» الذى قام سيرج لوكيير بتحليله فى كتابه «التحليل النفسى» سوى ١٩٨٧، وأعيد طبعه سنة ١٩٧٥، ص ٩٧ - ١١٧.

(١٠) - نحيل إلى «قراءة ليريس» كلانكسنيك ١٩٧٥م. وإلى «الميثاق الأوتويوغرافى السابق الذكر» ص ٢٤ - ٣٠٧، وهأنا أيضا سلسلة «شعرية» سوى ١٩٨٦، ص ١٦٤ - ١٨٠. وحول ليريس هناك مسبقا دراسة لأحد المحللين: جان بايتست بوتتاليس فى كتابه «بعد فرويد» جويليار ١٩٦٥، ص ٣٠٠ - ٣٢٤ وقد غيّرت وجهة هذا النوع من القراءة فى «بيوغرافيات الرغبة»، سلسلة «كتابة منشورات فرنسا الجامعية» ١٩٨٨ م.

(١١) - Ne citons que deux gloses, ici obligées: <<p'ère - perp'etuel pot de reptil>> et - <<psychanalyse - lapsus canalise' ou moyen d'un canapé - lit.>>

(١٢) - جان بلمان - نويل. «التحليل النفسى لحلم سوان؟» مجلة - شعرية عدد ٨، جنبر ١٩٧١م، ويظهر فى كتابه. «نحو لا شعور النص»، سلسلة «كتابة» منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٧١، ص ٢٩ - ٦٣.

(١٣) - جان بلمان - نويل: «النص ما قبل النص»، لاروس، ١٩٧٢، ص ١١٤ - ١٢٠. وقراءة نفسانية لوسخ قصائد: صيف بول فاليرى» فى كتاب «دراسات فى النقد التكويني» غلاماريون، ١٩٧٩ ص ١٠٣ - ١٤٩، وكذا عدد ٥٢ من مجلة «الآدب» الفرنسية، جنبر ١٩٨٣م.

(١٤) - نشير هنا، مراعاة لتوجيهته، إلى العمل ذى الطابع الهجين الذى يلفت النظر فى محتاجه نفسه، وعن قصد: أندري غرين وهو يدرس عمل - بوشكين «La dame de Pique» (المجلة الجديدة للتحليل النفسى، عدد ٤، ١٩٧١) كان يستهدف أولا، من خلال عنوان داخلى «دروس النص»، قراءة المحكى قراءة جدّ ملائمة، ثم يشرع - «من نص لآخر» - فى بحث لمواجهة النتائج المحصل عليها مع الرواية العائلية للكاتب الروسى. ولكل قارئ، أن يجنى الرحيق من المكان الذى يناسبه.

(١٥) - نضيف مقالين ل: ف. لوجون، أحدهما سابق والآخر لاحق له الميثاق الأوتويوغرافى: هناك مقال عن بروست «الكتابة والجنس» فى مجلة (أوروبا) فبراير - مارس ١٩٧١، ومقال عن روسو «المسئلة المكسرة» مجلة «شعرية» عدد ٢٥، فبراير ١٩٧٦م.

(١٦) - يعبر ب. بانكو للمجأل أندري غرين هذه الصيغة المقترحة فى «الصورة داخل السجادة (القرين والغائب» مجلة «نقد» (عدد ٣١٢ مايو ١٩٧٣، ص ٤٠٤)، والأمر الذى له دلالة هو أنّ نفس العبارة يتم تطويرها فى نفس المرحلة من طرف الناقد (جان بلمان - نويل فى «النص ما

قبل النص» ص ١٣٠): فهذا الميلاد المزيج - مختلف الاقتراح - يبرر ضرورة الوصول إلى هنا في هذه اللحظة أو تلك. ومن الواجب كذلك وبالأخص، التفكير من الآن في الانطلاق والاستمرار.... وهذا ما حاولته، وقد صار مفهوما، في «نحو لاشعور النص»، وتحديد الفكرة، في ملاحظاتي للنهجية في كُتبي «غرافيقا بالمعنى الحرقي»، «الحكايات وأستيهاماتها»، «ما بين السطور».

## خاتمة

ولكن لنوقف شرحنا، وإلا لجازفنا بأن ننسى أن هانولد

وغراييف ما هما إلا من خلق روائي،

(آخر جملة لفرويد في «الذهيان والأحلام، في غراييف - لينسن).

كيف نختم، مادام الأمر يعني أن نعين توقفنا داخل سير متواصل، في درب يبدو أننا أتينا بالضبط على عبور معر منه شائك؟ سنقوم بتبين الوضع بكثير من اليقين في السنوات أو العقود القادمة. وبالنسبة إلى أهمية وصدى المشكل الذي أثرناه، فإن حلول البيبلوغرافيا سيعبر عنهما بشكل أطول من أي ملخص. ما يمكن أن نقوم به الآن هو أن نعود شيئاً ما إلى الوراء بإعادة وضع موضوع وصفنا في سياق واسع.

ينبغي أولاً التذكير بأن هذه النظرية الشاملة قد لعبت قصداً لعبة النفساني والأدبي برفعهما إلى منزلة المسلمات، ومعالجتهما كظواهر ثقافية محددة ومستقلة بذاتها تملك قيمة لا تقبل الجدل. وهذا يقودنا إلى القول بأننا قمنا على الوجه الصحيح بنوع من المؤسسة النظرية - التي تبدو ضرورتها فرضية للعمل.

لقد قمنا، إذن، بتحديد التحليل النفسي، واعتبرناه، في اتجاه قريب جداً من فرويد والفرويديين الجدد، مجهوداً يسعى، داخل تصور مادي، إلى خلق مطابقة وتفصل بين نظرية اللاشعور، ونظرية الجنسية، ونظرية الذات المتكلمة (والكاتب). لقد كان اختباراً. ونحن نعلم بوجود مواقف مختلفة بهذا الصدد - علم نفس الأعماق (يونج) يستأصل الرغبة الجنسية، وعلى منحدر آخر يسعى التحليل السيكيزو فريدي (دولوز وكاتاري) إلى إزالة نواة الذات، ولا يتعلق الأمر هنا بـ «متغيرات» التحليل النفسي، بل بتصورات أخرى عن الواقع اللاشعوري، وأن يكون ممكناً مقارنة الأدب من خلال وجهات نظريهم الخاصة أمر لا شك فيه: يكفي أن يتحقق هذا على أسس واضحة، وبطريقة خالية من اللبس. إن موضوع الأرنؤذكسية يصير مشكلاً باطلاً

من اللحظة التي نضع فيها التحديدات مع استحضار الأسماء.. هكذا: إن التحليل النفسي، هو تيار فرويد وأولئك الذين، وهم متمسكون بمبادئه، ينتسبون إليه. ويمكن «الفرويديين» أن يتلاقوا فيما بينهم، ولناقشاتهم وأحياناً لنزاعاتهم جوانب إيجابية وخصبة.. وهنا أيضاً قمنا باختيار، في اتجاه النقة اللاكانية، وبحذر، ولا ينبغي أن ينشغلوا بأولئك الذين يطلقون من فكرة أخرى عن اللاشعور، «النموذج المثالي» أو «اللي»، ولا أن ينقادوا إلى الاختلاط بهم.

إذا كنا قد حددنا بكل صرامة تيارنا النفسي، فإننا لم نحدد إطلاقاً مفهوم الأدب. وهذا لا يمنع أن ممارستنا تنتسب إلى إيديولوجية معينة، لسبب هو أنها تعزل قسماً من اللغة، متكلاً أو مكتوباً، بعيداً عن السلطة العامة للكلام والكتابة، والتي ليست «عامة»، كما نعتقد. إننا نزع أن «الأدبي» يوجد بالبداهة والضرورة التاريخية، بنفس بداهة جغرافية أو تشريع إنسانيين. لا شيء أقل إقناعاً، نعرف ذلك جيداً. ولا يتعلق الأمر ببساطة بالقيام فقط بإشارة إلى النتائج السياسية وإلى الشروط الاقتصادية لخبرة تحليلية في مجتمعنا (الغربي، بل الفرنسي). إن الأمر يتعلق باستحضار مجال أوسع للتفكير - حيث يمكن للسميما التحليلية (جوليا كريستيفا) أن تصلح راية للتوحيد - يكون موضوعه «أنماط الدلالة» على اعتبار أنها تعكس وتسمح بتأسيس لغة هي فرويدية واجتماعية في نفس الوقت، على اعتبار أنها تحولت مع الذات و التاريخ، وهذا التفكير ينحصر في مستوى آخر، فهو يستدعي فرويد وفي نفس الوقت يستدعي ماركس، وسوسير، لأجل أن يفصل خطاباتهم. وفي الحدود التي يبدو فيها أنه يدرك التاريخ على غرار النفس (وبالتبادل؟)، فهو يستخدم اللاشعور كنوع من النموذج القياسي، الذي يسمح بصياغات استعارية إيحائية ومشتركة. إن دراسة اللغة كممارسة بيئية، دالة وفعالة بنفس طريقة للعقلية الاقتصادية للمال - العمل داخل الصراعات الخفية التي يبنى عليها «المجتمع» (أيكون المستثمر كـ المكيوت؟) وأن معالجتها في نفس الحركة على أنها ظاهرة ضمنية، مع احتمال تفكك مفهوم معين لـ «الذات»، سيعني أن ندخل النظرية الفرويدية في أحوال تاريخية وفي تبديل إستيمولوجي.

ومثل هذا المشروع، مهما فكرنا فيه، يتجاوز بشكل واسع مشروعنا إلى حد يجعله غير قابل للإدراك<sup>(١)</sup>.

وهذا لا يعنى أننا نجهل سلطنة الإيديولوجيا، وبالأحرى ثقل التاريخ، بل يعنى أننا قررنا العمل على مستوى أقل طموحاً، داخل سياق علمى لحقل حيث التاريخى لا يظهر ولا يتصرف إلا كثقل لغوى وكإرث رمزى. والمبدأ الذى يقوم عليه مشروعنا هو أنه توجد اليوم نظرية للاشتغال النفسى تبدو إجرائية، وأنه توجد اليوم مجموعة من ممارسات الكتابة هى فى نفس الوقت قديمة ولا تزال سارية المفعول، وأنه بإمكاننا بشكل مفيد دراسة الثانية على ضوء الأولى. وإذا كان هناك فى الداخل شكل للطهارة، ملائم قدر ما هو مؤقت فينبغى أن نرى فيه الشرط النظرى، وإلا التطبيقى، للقراءة النفسانية للنصوص الأدبية: من الأفضل أن نشغل بأيد أكثر نظافة بدل الاشتغال بالأيدي الوسخة أو كما قلنا، بدون أيادٍ على الإطلاق.

إن اللاشعور هو أن يُحكم علينا بأن نكرر ماضياً لا نتذكره، وأن نأخذ كنكريات ما لن يتكرر أبداً فى شكله الأول. والأدب هو مجموع الكتابات المرتبة بوضوح تحت تأثير التخيل (بعيداً عن التقنى والتربوى)، التى تعيد صياغة هذا الماضى الذى يهتز من الحقيقة السرية والتى هى نفسها خاضعة بشكل مباشر لقانون إنكاره. إن قراءة التخيل بالنظر النفسانى تسمح فى الوقت نفسه بمنح النصوص بعداً آخر وملاحظة الكتابة فى تكوينها وفى اشتغالها. والنشاط الأدبى يفوز من ذلك بنظام معنى إضافى وبإعتراف به منتهكاً باعتباره عمل الآخر. والبنىات الكونية والخصوصية التى لا توصف تجد نفسها هنا مثمنة بالكثير من الدقة، ومن ثم بالكثير من العدل.

هل ينبغى البحث فى مكان آخر عن حجج تبرر استعارة نظارة فرويد الممتازة؟  
ليس المهم هو تنظيمها بعناية، وإن نحسن وضعها على الأفق؟

### هوامش الخاتمة:

- ١ - تميل أيضاً إلى وجهة نظر ليو بيزاني في: بونليو وفرويد، سلسلة «شعرية»، سوى ١٩٨١م.

## معجم المصطلحات:

Affect - Affectivité      الانفعال - الانفعالية  
الانفعال: حالة انفعالية تكون في مجموعها موطن كل الإحساسات الإنسانية...  
والحال أن هناك تشويشاً بين مفاهيم الانفعال والغريزة والقلق (L'affect, Pulsion, Angoisse) سواء عند س. فرويد أو عند ج. لكان.

Analysant - Analys'e      المحلل  
المحلل هو الذات الخاضعة للتحليل. ومصطلح Analysant استعمل مع ج. لكان  
محل مصطلح Analys'e أو المريض Patient. وهذا المصطلح الجديد يبين بوضوح  
أن الذات لا تتوجه إلى المحلل لكي «يجري لها التحليل»، فهو الذي يتكلف بمهمة  
الحديث والتداعي وإتباع القاعدة الأساسية. نون أن يلغى هذا المسؤولية الخاصة  
للمحلل في تسيير المعالجة.

Analyste      المحلل  
Auteur      المؤلف  
Autobiographie      الأتوبيوغرافية  
Automotisme de r'epitition      أوتوماتية التكرار  
هناك في تمثيلات الذات، في خطابها، في سلوكياتها، في أفعالها وفي الأوضاع  
التي تعيشها، شيء ما يعود باستمرار، أغلب الأحيان دون علم منها،.... وهذه  
العودة أو هذا الإلحاح يظهر في شكل أوتوماتية.  
Autre, Autre      الآخر

هو الموضع الذي يحمر فيه التحليل النفسي، فيما وراء الشريك للتخيل، ما يحدد  
الذات مع أنه سابق لها وخارج عنها.

Code	شفرة
Conceptualisation	مفَهمة
Condensation - Verdichtung	التكثيف
<p>هى الإزالية التى بواسطتها يركز التمثيل اللاشعورى عناصر سلسلة من تمثيلات أخرى. والتكثيف، بعمله الإبداعى، يبدو جديراً بإبراز الرغبة اللاشعورية، لأنه يتمكن بفاعلية وإبداعية من تعطيل الرقابة، مع أنه من جهة أخرى يجعل صعباً قراءة ظاهر المحكى.</p>	
<p>ومن منظور چاك لاکان، فالتكثيف يشبه بـ «فيض فى الدوال»، وهو أقرب إلى الاستعارة.</p>	
Conscience	الوعى - الشعور
<p>فى أول طويقا عند فرويد، الشعور هو موضع النفسية الذى يمكن أن يعتبر معادلاً لعضو من أعضاء الحواس.</p>	
<p>لكن هذه العبارة تحيل إلى العديد من المعانى تسمح الألمانية بتمييزها على عكس الفرنسية. ففي الإنجليزية: عبارة Consciousness تعنى حالة شعورية، وعبارة - Awareness تعنى الضمير. وفي الألمانية نميز: ١ - Bewubtsein وهى عبارة تشير عند فرويد إلى الوعى وإلى الشعور فى نفس الوقت. ٢ - Gewissen: وهذه العبارة تعنى الضمير.</p>	
Conte	حكاية
Contre - Transfert	تحويل مضاد
<p>مجموعة من ردود أفعال المحلل اللاشعورية تجاه الشخص المحلل، وبخاصة تجاه تحويل هذا الأخير.</p>	
Critique Psychanalytique	النقد النفساني



D'echiffrement

فكّ السّان

D'eplacement - Verschiebung

النقل

هو عملية مميزة للعمليات الأولية، بواسطتها تنفصل كمية من الانفعالات عن التمثيل اللاشعورى الذى كانت ترتبط به، وتسير نحو الارتباط بتمثيل آخر ليس له بالتمثيل السابق إلا روابط ترابط أقل شدة، إن لم تكن طارئة. وهذا التمثيل الأخير يستقبل، من ثم، شدة ذات أهمية نفسية، بينما التمثيل الأول المنقول كأنه مكبوت من جراء هذا الفعل وهذه العملية يعتبرها جاك لاكان مجازا مرسلا m'etonymie

D'esir

الرغبة

هى نقصان يسجل داخل الكلام، وهى بصمة الدال على الكائن المتكلم.

Elaboration Secondaire

المراجعة الثانوية - الصياغة الثانوية

نعمد الترجمتين اعلاه الاولى يستعملها مصطفى صفوان فى ترجمته لكتاب فرويد "تفسير الأحلام"، والثانية يستعملها ج. طرابيشى فى ترجماته لمؤلفات فرويد.

وهى تعينَ الطور الثانى من عمل الحلم بعد عمليات التكثيف والنقل والتمثيل، وقوامها إخراج المضمون الظاهر للحلم إخراجا منطقيا.

Enonciataire

المتلفظ إليه

Eros

إيروس

هو مجموع غرائز الحياة فى النظرية الفرويدية. هو إله الحب عند اليونان. وهو مبدأ النشاط وليل الرغبة، طاقته الليبيدو بالنسبة إلى التحليل النفسى ونقيضه هو تاناتوس إله الموت عند اليونان ومجموع غرائز الموت فى النظرية الفرويدية.

Fiction

التخييل

Fantasme

استيهام

بالنسبة إلى س. فرويد، الاستيهام هو تمثيل، سيناريو متخيل، للشعور أو لما قبل الشعور أو للا شعور. وهو يستلزم شخصية أو عدداً من الشخص و يقوم بإخراج مشهدي للرغبة بشكل أكثر أو أقل تنكراً.

الاستيهامية Fantasmatique (La)

الهيرمينوطيقا - التاويلية Herm'eneutique (La)

مثانة Id'ealisation

تقمص . Identification

هو تمثل ذات أخرى ينتج عنه أن الذات الأولى تتصرف كالذات الأخرى..

لا شعور Inconscient

هو المستوى الغائب في لحظة معينة من الوعي، ويوجد في مركز النظرية النفسانية.

وحسب الطوبيقا الأولى، فرويد يسمى اللاشعور المحفل المكون من عناصر مكبوتة ترفض النفاذ إلى محفل ما قبل الشعور - الشعور. وفي الطوبيقا الثانية تصف عبارة اللاشعور محفل الـ «هذا» Le Ca، وتنطبق جزئياً على محافل الأنا والأنا الأعلى.

وبالنسبة إلى التطليل النفسي المعاصر، فاللاشعور هو موضع معرفة مكونة من مادة لفظية خالية في حد ذاتها من الدلالة، ومنظمة للتلذذ وضابطة للاستيهام والإدراك ولجزء أكبر من الاقتصاد العضوي.

وبالنسبة إلى لا كان، هناك قاعدتان تحكمان مفهوم اللاشعور:

- اللاشعور هو خطاب الآخر - اللاشعور مبنين كاللغة.

مأسسة Institutionalisation

تفسير Interpretation

هو تدخل المطلق سعياً إلى إبراز معنى جديد قيماً وراء المعنى الظاهر الذى يمكن أن يقدمه أحد خطابات الذات.

Inquietante etrangete

الغربة المقلقة

إن الغريب المقلق هو كل ما ينبغي أن يُخفى لكنه يظهر. هو هذا الشيء الذى يفاجئنا مع أنه جَدٌ معروف، هو ما يعود إلينا من الخارج مع أنه يعتبر جزءاً من الداخل، هو مكبوت يعود بطريقة فجائية داخل الحياة اليومية كما داخل مشهد الفن ومن أجهة أخرى هناك أشياء لا تبدو غريبة مقلقة فى التخيل، لكنها تصير كذلك لو حدثت فى الحياة. وفى هذا الإطار يدرس س. فرويد التخريفات والأشباح والأشياء الجامدة التى تتحرك..

Jouissance

تلذذ - متعة

Legende

أسطورة

Libido

الليبيدو

كلمة لاتينية الأصل تعنى النزوة، الهوى، الشهوة، الشهية، الحاجة الطبيعية، إلخ، ظلت تعنى عند فرويد قوة الغريزة الجنسية، والطاقة الجنسية، وحينما يونج بأنها طاقة نفسية حيوية.

Literature

الأدب

يعرفه جان بلمان - نويل فى مقدمة هذا الكتاب بأنه هو هذا الذى عن طريقه نعى إنسانيتنا التى تفكر وتتكلم، فبشيء فقط كالأدب يمكن للإنسان أن يسائل نفسه وقدره الكونى واشتغاله الاجتماعى والذهنى.

والخطاب الأدبى يفوض قبول فكرة لغة أخرى لم تكن تقول فقط وبالضبط ولا بكيفية حقيقية ما كان يبدو أنها تقوله، فهو ليس رسالة محملة بمعنى واحد واضح، بل هو يمتلك سلطة الإيحاء باللامتوقع وبالمجهول، ومن ثم فالكاتب يتحدث عند الكتابة عن أشياء لا يعرفها بدقة.. يعنى أن المعنى يكون فائضاً فى النص، هذا الذى

لا يحى إلا إذا احتوى فى دواخله على شىء من اللاشعور.

Manque

نقصان

Motif

حافز

Mecanisme

ميكانيكية

Mythe

خرافة

Nom - du - P'ere

اسم الأب

نتاج الاستعارة الأبوية الذى يسند الوظيفة الأبوية إلى المفعول الرمزى لدالّ خالص والذى فى وقت لاحق. يعين كل ما ينظم الدينامية الذاتية مسجلا الرغبة فى سجل الدين الرمزى.

Narcissisme

الذرجسية

حبّ يقود الذات إلى موضع جد خاص، هو الذات نفسها

Objectal

موضوعانى

الموضوعانى Objectal وليس الموضوعى Objectif. والعلاقة الموضوعانية هى علاقة الذات بموضوع خارجى بالنسبة إليها، والمواضيع فى هذه العلاقة الموضوعانية ليست هى الأشياء، أو ليست هى الأشياء وحدها، وإنما أيضا الأشخاص ومن ثم فإن الليبيدو الموضوعانى هو الليبيدو المنصب على شخص آخر، على حين أن الليبيدو الأبوى هو الليبيدو المنصب على الذات.

Oeuvre

أثر - اثار

pathographie

الباتوغرافية

Perlaboration

الاعتمال

هو عمل، غالبا طويل وشاق، مرصود لتجنّب ان لا يفرق المحلّ فى المقاومة ويرفض الاعتراف ببعض التفسيرات.

phallus	الفالوس
هو في الاصل عضو الذكورة وفي التحليل النفسى رمزه أو بديله.	
Plaisir	اللذة
Pragmatique du discours	تداولية الخطاب
Prime de plaisir	مكافأة اللذة
Processus Primaires	العمليات الأولية
Processus secondaires	العمليات الثانوية
Psychanalyse	التحليل النفسى
يعرفه جان بلمان - نويل في المقدمة بأنه جهاز مفاهيمى يعيد تشكيل العمق النفسى، ويشيد نماذج لفك الشفرة. وهو فى نظره، مثل الأدب، قراءة: يقرأ الإنسان فى حياته اليومية وداخل قدره التاريخى، راسماً هيفاً يرمى إلى التوصل إلى حقائق بالحديث عن الإنسان وهو يتحدث.	
Psychanalyse textuelle	التحليل النفسى النصى
Psychocritique	النقد النفسى
Psychologie des profondeurs	علم نفس الأعماق
Représentations inconscientes	التمثيلات اللاشعورية - الممثلات -
-Représentants	مقاومة
هى كل ما يُقام فى أفعال وأحاديث المحلل ولوج هذا الأخير إلى لا شعوره.	
Roman Familial	الرواية العائلية
إنها استيهام خاص، فيه تتصور الذات أنها مولودة من أباء من مستوى اجتماعى رفيع، بينما يحتقر أباءه الحقيقيين، معتقداً أنه متبني من طرفهم.	
Schizo - analyse	التحليل السيكونوفرنى

Semanalyse	السيمياء التحليلية
signe	البليل
Signifiante	المملولة
Signifiante	الدال
Signifie	للملول
Sub - conscient	ما قبل - الشعور
Subjectivite'	الذاتية
Sublimation	الإعلاء
ميكانيكية ترتكز إلى أن نشاطا غريزيا يحول عن مجراه نحو غاية جديدة لا جنسية، ونحو أشياء مثمنة اجتماعيا.	
Surmoi	الانا الاعلى
symbolique	رمزى
Tabou	محرم - تابو
Th'ematique	ثيماتية
Th'eorisation	صوغ نظرى
Transnarcissique	عبر - نرجسى

## أعمال س. فرويد:

- ١ - Abre'ge' de psychanalyse- (1938) puf, 1970.  
وهذا العمل ترجمه جورج طرابيشي إلى العربية تحت عنوان «مختصر التحليل النفسي»، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.
- ٢ - L'Avenir d'une illusion (1927), puf., (1932), 1971.  
وهذا العمل ترجمه إلى العربية جورج طرابيشي تحت عنوان «مستقبل وهم»، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.
- ٣ - Cinq lecons sur la psychanalyse. (1904, 1909) Payot (1950), 1971.  
ترجمه إلى العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «خمس دروس في التحليل النفسي»، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.
- ٤ - Cinq psychanalyses (1905- 1918) Puf (1954). 1970.  
De'lire et re'ves dans la "Gradiva" de jeusen (1907) - ٥
- ٥ - NRF (1949), 1971. nouvelles traductions 1986.  
- ترجمه نبيل أبو صعب، وراجعه صياح جهيم تحت عنوان «الهذيان والأحلام في قصة غراديفا لجنتسن»، منشورات وزارة الثقافة بدمشق.  
- ترجمه ج. طرابيشي إلى اللغة العربية تحت عنوان «الهذيان والأحلام في الفن»، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان الطبعة الأولى ١٩٧٨، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م.
- ٦ - Essais de psychanalyse - (1915 - 1923), Payot (1951), 1971 .  
٧ - Essais de psychanalyse appliqu'ee - (1906 - 1923). NRF (1933), 1971.  
٨ - Inhibition, symptome, angoisse (1926), puf (1951), 1968.  
ترجمه ج. طرابيشي إلى اللغة العربية تحت عنوان «الكف، العرض، الحصر»، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.
- ٩ - L'Interpretation des re'ves - (1900), PUF, (1926), 1971.

ترجمه إلى اللغة العربية مصطفى صفوان وراجعه مصطفى زيور - تحت عنوان «تفسير الأحلام» مجموعة - المؤلفات الأساسية في التحليل النفسي، بإشراف الدكتور مصطفى زيور - دار المعارف - القاهرة.

١٠. Introduction a' la psychanalyse - (1915 - 1917), Payot (1951). 1973.

ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «مدخل إلى التحليل النفسي»، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت، لبنان.

١١. Malaise dans la invilisation - (1929), PUF (1934), 1971.

ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «قلق في الحضارة» منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.

١٢. Mavie et la psychanalyse - (1925), NRF (1950), 1970.

- ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «حياتي والتحليل النفسي»، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.

- وترجمه كذلك إلى اللغة العربية كل من الدكتور: مصطفى زيور والدكتور عبدالنعم المليجي، وقد ظهرت هذه الترجمة في مجموعة «المؤلفات الأساسية في التحليل النفسي» تحت عنوان «حياتي والتحليل النفسي».

١٣. Me'tapsychologie - (1915 - 1917), NRF (1952), 1968.

ترجمه إلى العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «علم ما وراء النفس»، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان.

١٤. Maise et le monoth'eisme - (1939) NRF (1948), 1971.

ترجمه إلى العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «موسى والتوحيد»، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان.

١٥. Le Mot d'esprit et sesyropports avec L'Inconscient (1905), NRF (1930), 1969.

١٦. La Naissance de la psychanalyse - (1950). PUF (1956), 1973.

١٧. N'evose, psychose et perversion - (1894 - 1924) PUF, 1973.

ترجمه ج. طرابيشي إلى العربية تحت عنوان: «العُصاب، الذهان، الانحراف الجنسي»، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان.

١٨. Nouvelles conferences sur la psychanalyse - (1932), -



NRF (1936), 1971.

ترجمه إلى اللغة العربية ج. طراييشى تحت عنوان «محاضرات جديدة في التحليل النفسى»، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان.

Psychopathologie de la vie quotidienne - (1901), Payot (1948), ١٩ - 1971.

٢٠. Le reve et son interpretation - (1901), NRF (1925) 1969.

ترجمه إلى العربية ج. طراييشى تحت عنوان «الحلم وتأويله»، منشورات دار الطليعة، بيروت - لبنان.

٢١ - Un souvenir d'enfance del. de vinci (1910), NRF (1927), 1977.

٢٢. La Technique psychanalytique - (1904 - 1918), PUF (1953), 1970.

٢٣. Totem et tabou - (1912), Payot (1947), 1971.

ترجمه ج. طراييشى إلى اللغة العربية تحت عنوان «الطوطم والحرام»، منشورات دار الطليعة بيروت - لبنان.

Trois essais sur la theorie de la sexualite' (1905) NRF, 1962. ٢٤ -

ترجمه ج. طراييشى إلى اللغة العربية تحت عنوان «ثلاثة مباحث في نظرية الجنس»، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان، ١٩٨١.

٢٥ - vie sexuelle (1907 - 1931) PUF, 1970. La

ترجمه إلى اللغة العربية ج. طراييشى تحت عنوان «الحياة الجنسية»، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٢.

ملحوظة: إن المراجعيات المعتمدة في الكتاب، من أعمال س. فرويد، تعود إلى التواريخ المسطر عليها هنا، وهى ترجمات قديمة أحيانا، ويحدث أن استشاداتنا تكون متغيرة قليلا بالنسبة إلى النص المعتمد - جان بلمان نويل.



## اعمال جان بيلمان - نويل:

- 1- "paul vale'ry devant la critique de notre temps" paris, garnier, 1971.
- 2 - "La texte et L'avant - texte", "L", Larousse, 1972.
- 3 - "La po'esie - philosophie de Milosz (essai sur une 'ccritur)" Bibliothe'que du xx<sup>e</sup> siecle" Klincksieck, 1977.
- 4 - "Vers l'inconscient du texte", "Ecriture", PUF, 1979.
- 5 - "Gradiva au pied de la lettre", "Le fil rouge", PUF, 1983.
- 6 - "Les contes et leurs fantasmes", "Ecriture", PUF, 1983.
- 7 - "L'Auteur encombrout (stendhal/ Armande)", "Objet", "Presses universitaires de lille, 1985.
- 8 - "Biographies du desir (stendhal, Breton, leiris)", "Ecriture", PUF, 1988.
- 9 - "Interlignes - Essais de textanalyse" "Objet", Presses universitaires de lille, 1988.
- 10 - "Le quatrieme conte de Gustave Flaubert", "Le texte R'eve", PUF, 1990.
- 11- "Diaboliques au divan", "Soupcons", Toulouse, Ed. Ombres, 1991.
- 12 - "Interlignes 2 (explorations textanalytiques)", "objet", Presses universitaires de lille, 1991.



## فهرست الكتاب

### صفحة

٥	- تنبيه (المترجم) .....
٧	- المقدمة: القراءة من خلال التحليل النفسي .....
١٣	- الفصل الأول: القراءة مع فرويد .....
١٤	١ - ماذا يعنى «تطبيق» التحليل النفسى؟ .....
١٦	٢ - درس فى القراءة .....
١٩	٣ - الكتابات الفرويدية .....
٢٣	- الفصل الثانى: قراءة اللاشعور .....
٢٤	١ - عمل الحلم .....
٢٨	٢ - حيل اللفه .....
٣١	٣ - اللعب بالكلمات .....
٣٩	- الفصل الثالث: ان يقرأ الإنسان نفسه بنفسه .....
٤٠	١ - التمثيلات اللاواعية فى النص الأدبى .....
٤٣	٢ - مكافأة اللذة والإعلاء .....
٤٦	٣ - عن التقمص .....
٥٠	٤ - «الم» الكتابة .....
٥٢	٥ - الورقة والاركة .....
٦١	- الفصل الرابع: قراءة الإنسان .....
٦٢	١ - الإنسانى والرمزى .....
٦٦	٢ - خرافات وحكايات واساطير .....
٦٩	٣ - النماذج والحوافز .....
٧١	٤ - الاجناس الادبية .....
٧٤	٥ - نماذج اخرى .....
١٣٩	

## صفحة

٨٣	الفصل الخامس: قراءة الكاتب الإنسان .....
٨٤	١ - أن تُدرج في ما (مَن) تقرأه.....
٨٧	٢ - التحليل النفسي للمؤلف: الأسلاف الكبار.....
٨٩	٣ - النقاد النفسيون - البيوجغرافيون.....
٩١	٤ - مواقف النقد النفسي البيوجغرافي .....
٩٣	٥ - مشكل المؤلف.....
٩٥	٦ - حالة الأوتوبيوغرافية.....
٩٧	٧ - النقد النفسي، أو شارل مورون، ١ .....
١٠٣	الفصل السادس: قراءة النص.....
١٠٤	١ - «غرايفنا» أمى خطوة الراقصة أم خطوة المتعبد؟.....
١٠٦	٢ - للتدخل في النص.....
١١٠	٣ - من «الترايطات» إلى «التراكبات»، « مورون ٢.....
١١٣	٤ - إنجازات وتصورات.....
١٢١	خاتمة .....
١٢٤	معجم المصطلحات .....
١٣٣	لائحة بأعمال س. فرويد.....
١٣٧	لائحة بأعمال جان بيلمان - نويل.....

رقم الايداع بدار الكتب  
٩٧ / ٨٩٥١

التزقيم الدولي I.S.B.N  
977 — 235 — 864 — 6





طابع و آلات نامہ کو پیش فرمائی





هذا الكتاب...

( التحليل النفسي - فى تياره «الفرويدى» خاصة - فن أكثر منه علماً، يستند إلى نظرية وممارسة، بلا تقنيات إلزامية أو شفرات شفافة أو نماذج مؤكدة، وبلا تصورات أحادية التكافؤ أو معالم ثابتة..

وعليه، فمن الوهم الحديث عن التحليل النفسي، عبر حواش بسيطة. فلن يجد القارئ، فى هذا الكتاب، عرضاً منظماً لمفاهيم التحليل النفسي؛ فهو ليس أكثر من قراءة ناقد يحلل نفسياً أكثر منه محللاً متمرساً).

مجموعة قراءات تبدأ من «اللاشعور» وتنتهى بـ «النص».... تمثل محور هذا الكتاب.

